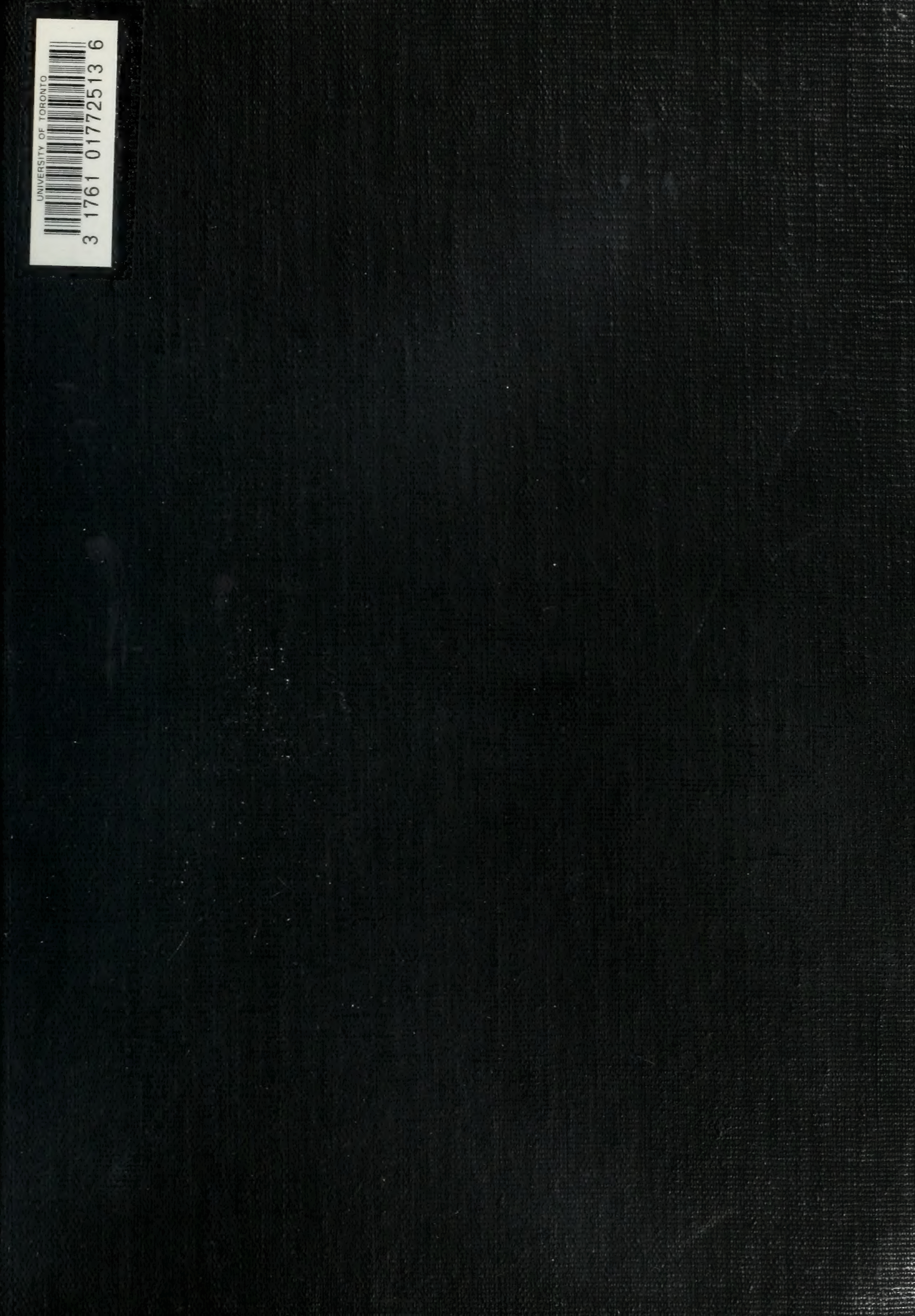

UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 01772513 6

ИКОНОГРАФІЯ БОГОМАТЕРИ.

Н. П. Кондакова.

Томъ I.

240 рисунковъ въ текстѣ и 7 цвѣтныхъ таблицъ.

Изданіе

Отдѣленія Русскаго языка и Словесности Императорской

Академіи Наукъ.

С.-ПЕТЕРБУРГЪ.

ТИПОГРАФІЯ ИМПЕРАТОРСКОЙ АКАДЕМІИ НАУКЪ.

Вас. Остр., 9 лин., № 12.

1914.

Напечатано по распоряженію Императорской Академіи Наукъ.
Мартъ 1914 года. Непремѣнный Секретарь академикъ *С. Ольденбургъ*.

Памяти

Вѣры Александровны

Кондаковой

(† 24 Мая 1913 г.).

ВВЕДЕНІЕ.

Объемъ и содержаніе темы „Иконографія Богоматери“ въ исторической постановкѣ. — Библіографія предмета.

Иконографія Божіей Матери представляетъ *историческую* тему, несравненно болѣе обширную и сложную, какъ и болѣе разнообразную, чѣмъ всѣ прочіе отдѣлы христіанской иконографіи. Обширность темы происходитъ отъ того, что въ искусствѣ многихъ христіанскихъ народовъ изображеніе Божіей Матери составляло и даже до сихъ поръ представляетъ «икону», такъ сказать — по преимуществу, т. е. изображеніе религіознаго содержанія, вызывающее молитвенное настроеніе. Даже съ переходомъ иконописи въ религіозную живопись и появленіемъ личнаго художественнаго творчества, когда, напримѣръ, иконографія Спасителя не только останавливается въ своемъ историческомъ развитіи, но, какъ то было на Западѣ, почти вовсе прекращается, религіозная живопись постоянно занята изображеніемъ Мадонны. Западный міръ, за рѣдкими исключеніями (Венеціи, нѣкоторыхъ мѣстностей Германіи), какъ бы забываетъ въ религіозномъ искусствѣ Спасителя міра и Учителя человѣчества, и единственнымъ, одностороннимъ выраженіемъ своей вѣры избираетъ область чувства, покидая религіозную мысль и образомъ вѣры ставя Мадонну.

Исторія художественнаго образа Богоматери является, затѣмъ, задачею чрезвычайно сложною, такъ какъ именно въ этомъ отдѣлѣ иконографіи искусство могло быть и было наиболѣе свободнымъ. Уже въ періодъ X—XII столѣтій, когда установилось почти окончательно христіанство средневѣковой Европы, иконографія Спасителя выработала неизмѣняемую схему Его священнаго лика, ставшаго отнынѣ обязательнымъ для всякаго искусства. Археологическая наука открываетъ намъ происхожденіе иконы отъ священнаго портрета. Но если христіанская иконопись долго держалась подлинныхъ образовъ Спасителя, Богоматери письма Ев. Луки, апостоловъ,

мучениковъ и святыхъ, отцовъ церкви и ея учителей, то она не признала портретныхъ чертъ Богоматери. Благочестивыя христіанскія преданія издревле разрѣшали украшать образъ Божіей Матери всѣми чертами женской красоты, почти не обязывая никакими типическими признаками. Отсюда, личное искусство прилѣпилось издавна съ особеннымъ рвеніемъ къ изображенію Богоматери, которое художнику представлялось не повтореніемъ типа и опредѣленной темы, но задачею свободнаго творчества. Говорить о какомъ либо *типѣ* Богоматери можно исключительно въ предѣлахъ византійскаго искусства и его вѣтвей. Однако-же, и этотъ характерный образъ Богоматери является облагороженнымъ чертами идеальнаго традиціоннаго типа Аѳины. Вообще же Богоматерь является въ религіозной мысли христіанина образомъ или предметомъ религіознаго настроенія и высшаго чувства материнской любви. Образъ Богоматери долженъ былъ совмѣщать въ себѣ одновременно самыя высокія въ духовномъ отношеніи стороны человѣческаго существа и самыя привлекательныя черты народнаго типа. Типъ опредѣляется національнымъ характеромъ или выраженіемъ народныхъ чертъ, какъ главныхъ или дающихъ своеобразную типичность человѣческому образу. Но къ этому типу прирастаетъ со временемъ опредѣленная историческая мысль, или идея общечеловѣческаго свойства, и такой «идеальный» образъ вновь переходитъ въ сферу народнаго, историческаго искусства. Изученіе постепеннаго роста народныхъ и историческихъ типовъ и образовъ Богоматери и Мадонны занимается, такимъ образомъ, внутреннею исторіею одухотворенія или облагороженія народнаго характера и возвышенія его типовъ до степени общечеловѣческаго значенія, какъ высшихъ образцовъ и такъ называемыхъ идеаловъ. Перенесенный въ новую народную среду, общечеловѣческій идеалъ вновь осуществляется въ реальныхъ типахъ, дающихъ новую жизнь искусству, которое вновь прививаетъ къ отвлеченной схемѣ жизненный ростокъ народнаго характера.

Понятіе *иконы* и *иконографіи* не можетъ быть принимаемо въ узкомъ смыслѣ, какъ хотятъ тѣ, которые ограничиваютъ иконографію средневѣковымъ періодомъ. Правда, съ понятіемъ иконы издревле соединилось представленіе образа, назначеннаго служить внѣшнимъ напоминаніемъ божества, но христіанская икона не только не была идоломъ, но и даже исключительно церковнымъ, сакральнымъ предметомъ. Въ качествѣ «моленной» иконы, также портрета святаго, еще не канонизованнаго, «духовной картинки», «христіанскій образъ» столь же исторически свободенъ, насколько «связанъ» языческій идолъ. Измѣненія въ типѣ идола, художественныя его усовершенствованія разрушаютъ его условную, традиціонную схему и сводятъ ее къ аллегоріи и олицетворенію, тогда какъ реально-историческая основа хри-

стіанской иконы-портрета или подобія чтимаго святаго допускаетъ всѣ возможныя степени жизненнаго представленія, лишь бы въ образѣ выражалось или имъ вызывалось религіозное чувство. Оригиналъ чудотворной иконы распространялся въ спискахъ, дававшихъ одно «подобіе», и мѣнявшихся по времени, мѣсту и вкусамъ; далѣе, этотъ оригиналъ легко замѣнялся спискомъ, и на этотъ послѣдній какъ бы переходили прославленныя благодѣтельныя стороны перваго, и отсюда понятно, почему исторія знаетъ часто гибель, полную передѣлку или окончательное искаженіе древнихъ оригиналовъ, къ сожалѣнію, не внушавшихъ вовсе клиру, имъ владѣвшему, никакого, въ иномъ случаѣ спасительнаго, страха.

Затѣмъ, такое ограниченіе христіанской иконографіи средневѣковою иконою (разной ея продолжительности — до XIII вѣка, или же до XIV и даже XV-го столѣтія включительно), выдвинутое исключительно католическими писателями, грѣшитъ и противъ принципіальнаго пониманія существа иконы, приравнивая ее отчасти къ «идолу», вовсе устраняя въ ней или до крайности ограничивая художественную стихію, слѣдовательно, оправдывая доктрину протестантства, враждебно относящуюся къ иконѣ. Между тѣмъ, именно этою стороною доктрины обнаруживается наиболѣе ея мертвенность, безжизненный схематизмъ, забывающій, изъ-за буквеннаго пониманія догмы, религіозную жизнь народа.

Вопросъ о томъ, гдѣ именно въ ходѣ исторіи христіанскаго искусства должны находиться предѣлы иконографическаго процесса, можетъ быть разрѣшенъ лишь подробнымъ историческимъ анализомъ и, при томъ, въ концѣ всего изслѣдованія. Однако и теперь, въ общемъ введеніи, которое имѣетъ цѣлью поставить на виду историческую задачу, здѣсь предстоящую, возможно этого вопроса коснуться, хотя-бы съ одной, важной стороны.

На первыхъ порахъ можетъ показаться, что иконографія существуетъ только тамъ, гдѣ есть «икона», и исчезаетъ въ исторіи искусства тамъ, гдѣ оно не знаетъ собственно «иконы». Однако, въ христіанскомъ искусствѣ Запада икона или стала исчезать постепенно, начиная съ эпохи Возрожденія, или даже не появлялась, какъ, напримѣръ, въ протестантскихъ странахъ, а между тѣмъ исторія знаетъ иконографію въ средневѣковомъ искусствѣ и до извѣстной степени въ новомъ, въ области народной иконописи (imagerie). Очевидно, и въ этихъ областяхъ жили и еще живутъ художественныя черты канона, іератики, которыя составляютъ главную сторону иконы и даютъ основаніе разсматривать памятники съ точки зрѣнія, принятой иконографіей. Отсюда мы получаемъ натуральное право направлять иконографическое изслѣдованіе и въ область личнаго свободнаго художественнаго творчества, гдѣ, казалось-бы при первомъ взглядѣ, религіозная тема становится простою

картиною. При первомъ, поверхностномъ взглядѣ кажется немыслимымъ искать иконографію тамъ, гдѣ художникъ пишетъ Мадонну, какъ обыкновенный портретъ, и окружаетъ ее реальной обстановкой, какъ изображенное въ портретѣ лицо. Но фламандская икона Мадонны даетъ намъ до грубости реальное и точное воспроизведеніе живыхъ лицъ въ видѣ Мадонны и ангеловъ, сопровождая ихъ лишь нѣкоторыми священными аттрибутами, и въ то же время остается подлинною иконою, тогда какъ протестантскія благочестивыя картинки, хотя и сочиняются въ традиціонныхъ композиціяхъ и формахъ, даютъ только лишніе образчики скучныхъ и непонятныхъ схемъ и совершенно лишены смысла. Какъ увидимъ въ свое время, иконографическое изслѣдованіе типовъ и идеаловъ Мадонны останавливается именно тамъ, гдѣ исчезаетъ «иконное» значеніе образа, въ какихъ бы формахъ эта «икона» ни была дана и какими бы направленіями ни задавался художникъ. Общій историческій предѣлъ иконографіи для Запада начался въ разныхъ его частяхъ уже съ половины XVI столѣтія; въ странахъ же Востока этотъ предѣлъ не наступилъ доселѣ.

Икона живетъ въ преданіи и держится его береженіемъ, какъ въ типахъ, такъ и въ самыхъ композиціяхъ и ихъ построеніи. Чтобы понять это, достаточно сравнить какую бы то ни было древнюю композицію «Господскаго или Богородичнаго праздника», т. е. евангельскаго сюжета, съ его новѣйшими иллюстраціями. Въ первой все, начиная отъ фигуръ и кончая пейзажемъ, имѣетъ бытовой, хотя историческій, смыслъ и значеніе; въ иллюстраціи не будетъ ничего, надъ чѣмъ можно было бы остановиться. Итакъ, для замѣны иконописи нужна религіозная живопись: икона можетъ уступить мѣсто только художественному произведенію, въ которомъ вновь и типы, и построеніе, и обстановка получаютъ свой основной смыслъ.

Иконографія Божіей Матери есть или, точнѣе говоря, должна быть *исторіею* ея различныхъ историческихъ, мѣстныхъ и народныхъ типовъ уже потому, что типъ въ искусствѣ есть опредѣленный характеръ и какъ тотъ, такъ и другой составляетъ содержаніе человѣческаго портрета, а портретъ въ древнѣйшую пору христіанскаго искусства назывался *иконою* и есть собственно «икона». Въ силу этого, иконографія Божіей Матери является наиболѣе подчиненною общимъ законамъ христіанской иконографіи въ изображеніи такъ называемыхъ «Богородичныхъ праздниковъ», или, проще говоря, событій изъ жизни Божіей Матери. Художественно-религіозный интересъ къ ея образу возникаетъ, напротивъ, въ связи съ ея «иконами», тамъ, гдѣ она изображена одна съ Младенцемъ, внѣ всякаго событія ея жизни. При этомъ историкъ можетъ наблюдать полную однородность явленій въ самыхъ противоположныхъ по времени періодахъ: въ V, XII и XVII столѣтіяхъ.

Между тѣмъ икона Божіей Матери, помимо характера и типа, въ ней изображеннаго, пріобрѣтаетъ постепенно, вмѣстѣ съ ходомъ христіанскаго искусства и развитіемъ въ немъ своей роли (приблизительно уже съ V вѣка), особую черту, проводимую на ней тѣмъ самымъ отношеніемъ къ ней молебщика, по которому она становится «моленной» иконой. Начавши съ безразлично холоднаго представленія историческаго характера, икона вообще, а икона Богородицы въ особенности, мѣняется, какъ бы по требованію и нуждамъ того, кто ей молится. Было бы грубой ошибкой полагать, что мрачные образы Николая Чудотворца или церемоніальныя фигуры Богоматери Одигитріи не отвѣчаютъ религіозному чувству современниковъ и даютъ низкое понятіе о византійской религіозной средѣ. Должно помнить, что мрачно строгіе образы были выдвинуты усилившимся монашествомъ, а величавые образы Одигитріи были историческимъ типомъ «палладія» и не даромъ были художественно близки къ образу Паллады. Настаетъ другая эпоха, когда образъ Божіей Матери какъ бы воспринимаетъ въ себя личное чувство молящагося и отвѣчаетъ въ произведеніяхъ художественной кисти различнымъ его настроеніямъ, становясь «образомъ благочестія» и христіанской любви.

Должно воздать благодареніе православію, которое, не будучи доктриною, какъ протестантство, вѣрою и служеніемъ клира, какъ католицизмъ, а являясь религіею народа и его общимъ служеніемъ, всегда было полно мира и благоволенія ко всѣмъ сторонамъ религіозной жизни народовъ, отъ самыхъ высокихъ ея явленій до сокровенныхъ, быть можетъ простыхъ и низменныхъ, но завѣтныхъ и исконныхъ сторонъ вѣры и такъ называемаго суевѣрія, памятуя, что и послѣднее, коренясь въ глубинахъ народнаго духа, необходимо для питанія религіознаго чувства. Трудно быть безпристрастнымъ историкомъ католику въ изложеніи церковной жизни Рима, но еще труднѣе быть строго научнымъ истинному протестанту, что, какъ извѣстно, издавна на нашихъ глазахъ плодитъ слѣпое пристрастіе и полемику въ исторіи древне-христіанскаго и византійскаго искусства, тогда какъ обязанность историка чуждаться исповѣдной вражды.

Согласно съ общепринятымъ въ наукѣ древности взглядомъ, задача настоящаго сочиненія обычно входитъ въ область «археологіи» христіанскаго искусства. Достаточно бѣгло просмотрѣть главную литературу сочиненій по иконографіи Богоматери, чтобы убѣдиться, насколько общая археологическая постановка преобладаетъ въ самомъ построеніи этихъ сочиненій надъ историческою ихъ частью и художественно-историческимъ разборомъ памятниковъ. Всемірный сводъ іезуита Гумпенберга, для Рима — Бомбелли, Руфини, для Сициліи — Замнери, для Венеціи — многихъ антикваровъ,

всѣ они даютъ статистическій перечень чудотворныхъ иконъ и изображеній Мадонны съ легендарными о нихъ свѣдѣніями: ихъ задача религіозная и мѣстно-церковная. Къ тому же типу относится сочиненіе Гамона, хотя оно и обставлено болѣе богатымъ археологическимъ матеріаломъ. Сочиненіе Рого-де-Флери наполовину выполняетъ тотъ же типъ статистическаго перечня чудотворныхъ изображеній Богоматери во Франціи, Римѣ, Церковной Области, въ остальной Италіи, прочихъ странахъ Европы и христіанскаго Востока, и хотя этотъ статистическій матеріалъ располагается въ предѣлахъ мѣстностей въ нѣкоторомъ историческомъ порядкѣ, однако лишенъ всякой исторической послѣдовательности и связи. Опытъ историческаго обзора главныхъ иконографическихъ типовъ Богоматери даютъ популярныя сочиненія Вентури и Муньоса, однако, скорѣе въ видѣ исторической статистики, лишенной необходимаго анализа для открытія въ этихъ типахъ взаимной связи и послѣдовательности.

Настоящее сочиненіе имѣетъ, напротивъ того, своею задачею поставить данную тему на почву исторіи искусства и не только разсмотрѣть всѣ привлеченные къ дѣлу памятники и ихъ группы, на основаніи ихъ стилистическаго между собою соотношенія, въ исторической связи и послѣдовательности, но также опредѣлить ихъ характеръ и значеніе въ данную эпоху. Иконографическія темы нынѣ входятъ въ исторію искусства въ ограниченной формѣ конечныхъ выводовъ, опредѣляющихъ историческое движеніе иконографическихъ типовъ. Вслѣдствіе того, исторія искусства, занятая только процессомъ художественной формы, становится крайне одностороннею. Историки искусства привыкаютъ думать, что ихъ задачею, кромѣ изслѣдованія формъ, являются только принципы художественнаго движенія и общая характеристика содержанія этихъ произведеній. Весьма понятно поэтому, если въ послѣднее время, въ монографіяхъ по отдѣльнымъ памятникамъ или въ частныхъ изслѣдованіяхъ, вновь подвергается анализу весь иконографическій матеріалъ, представляемый памятникомъ и группою памятниковъ предыдущихъ и послѣдующихъ, а также и стилистическому разбору. Исторія христіанскаго искусства сосредоточиваетъ свои характеристики памятниковъ и періодовъ на общей оцѣнкѣ художественнаго прогресса и касается содержанія только съ точки зрѣнія историческихъ схемъ: монументальности, декоративности, народности и проч. Совершенно естественно, что въ результатѣ такое отвлеченно сухое изложеніе художественнаго процесса, чуждое конкретной характеристики, лишаетъ самое изложеніе всякаго интереса, сопряженнаго съ непосредственнымъ изслѣдованіемъ предмета. Съ другой стороны, въ наукѣ размножаются до-нельзя частныя археологическія монографіи, посвященныя отдѣльнымъ памятникамъ иконографіи и всесторонней

ихъ оцѣнкѣ: въ зависимости отъ степени разработки отдѣла въ наукѣ, такія изслѣдованія, разсматривая въ подробности одинъ взятый образецъ, какъ если бы онъ былъ догмою и оригиналомъ, безплодно наводняютъ научную литературу предмета.

Предпринимаемая нами задача, относясь столько же къ исторіи искусства, сколько къ археологіи, требуетъ поэтому двоякой характеристики всякаго періода или избраннаго и установленнаго отдѣла. Научная постановка историческаго хода иконографіи Божіей Матери требуетъ въ каждомъ періодѣ выяснить какъ уровень развитія художественной формы, такъ и добытое въ немъ выработкою иконныхъ типовъ содержаніе.

Но если, согласно съ взятою задачею, мы должны установить въ принципѣ, что каждая новая эпоха даетъ соотвѣтственно какъ новую форму, такъ и обновленное или вовсе иное содержаніе, то заранѣе мы должны признать, что то и другое не всегда будетъ въ полномъ соотвѣтствіи въ томъ смыслѣ, чтобы оба вида обновленія появлялись въ одномъ художественномъ произведеніи.

Мы увидимъ, что хотя основа древне-христіанскаго искусства — эллинистическій стиль — оканчивается въ V вѣкѣ, и начинается вліяніе греко-восточное или сиро-египетское, но мозаики тріумфальной арки церкви св. М. Маджіоре и роспись баптистерія Равенны относятся еще къ эллинистическому стилю и древне-христіанскому періоду, хотя на аркѣ выполнена совершенно новая тема, которая составитъ задачу послѣдующаго времени.

Иконографическими задачами управляетъ собственно византійское искусство, но оно само слагается въ VI и VII вѣкахъ, постепенно забирая весь иконографическій матеріалъ, вырабатываемый именно въ эту эпоху сиро-египетскимъ искусствомъ, и въ полномъ расцвѣтѣ является только съ IX вѣка. Тема Одигитріи появляется въ VI вѣкѣ, ея «образъ» только въ IX столѣтіи.

Такъ, подготовка итальянскаго возрожденія совершается въ XI и XII вѣкахъ въ монументальныхъ мозаическихъ росписяхъ, фрескахъ, но собственно новое мастерство слагалось въ иконописи, въ дѣятельности греческихъ мастеровъ и ихъ итальянскихъ учениковъ въ Южной Италіи, Римѣ и его провинціяхъ, въ Пизѣ, Флоренціи и Венеціи. Такъ, и съ началомъ Возрожденія, въ концѣ XIII вѣка, новыя темы были даны Флоренціею въ работахъ Чимабуэ, а новыя художественныя формы въ Сіенѣ у Дуччіо.

Такихъ примѣровъ несовпаденія формы и содержанія мы надѣемся представить въ каждую эпоху и въ каждомъ крупномъ періодѣ по нѣскольку, и тѣмъ не менѣе устанавливаемый принципъ соотвѣтствія формы и содер-

жанія остается не затронутымъ, такъ какъ въ его формулу укладывается рядъ многочисленныхъ и разнообразныхъ явленій.

Если изслѣдованіе строится на методѣ, полагаемомъ въ основу исторіи искусства, оно не можетъ отрывать избранный типъ отъ той художественной среды, въ которой онъ дается, а въ этомъ положеніи всякая среда представляетъ почву, прежде всего переданную предыдущимъ періодомъ, а затѣмъ переработанную въ настоящемъ. Старое никогда не уходитъ цѣликомъ, новое укладывается рядомъ со старымъ, и очень важно замѣтить, насколько избранный типъ затронутъ новымъ художественнымъ движеніемъ, или же онъ сохранилъ старый пошибъ и уцѣлѣлъ въ этомъ видѣ въ извѣстныхъ обособившихся сферахъ.

Какъ извѣстно, современная научная постановка исторіи христіанскаго искусства имѣетъ своею задачею по существу исторію искусства европейскаго, точнѣе — западнаго или западной Европы, хотя и слѣдитъ въ древнѣйшую эпоху за началами этого искусства на греческомъ Востокѣ и въ Византіи. Историческая наука обходитъ пока молчаніемъ многовѣковое, но разрозненное и невидное переживаніе древняго искусства, и въ эпоху Возрожденія и послѣ нея еще совершавшееся въ восточной Европѣ, и предпочитаетъ подводить искусства Грузіи и Арменіи, Греціи и Балканскаго полуострова и даже русскую иконопись подъ рубрику вѣтвей византійскаго древа, хотя бы эти отдѣлы имѣли свою особую историческую жизнь, сами вліяли на образованіе и ходъ искусства эпохи Возрожденія и, въ свою очередь, получали отъ него новые, живые образцы.

Если путемъ исполненія «Исторической Иконографіи Богоматери» намъ удастся на живомъ примѣрѣ подобранныхъ памятниковъ показать, что и въ исторіи восточной Европы искусство не умирало, но продолжало жить самостоятельно по формѣ и по содержанію, развивая по своему и мысль и ея выраженіе, наша задача окажется исполненною въ предѣлахъ современной постановки.

Наконецъ, независимо отъ внутреннихъ требованій самой исторической задачи, настоящее сочиненіе должно удовлетворять и потребностямъ той литературы, въ средѣ которой оно появляется. Сопоставляя перечисляемую ниже популярную русскую литературу по иконографіи Божіей Матери, ограниченную доселѣ или мѣстными церковными брошюрами или лубочными обзорами чудотворныхъ иконъ Божіей Матери, съ обширными иконографическими работами, отражающими силы научнаго одушевленія, мы, естественно, должны требовать хотя нѣкотораго восполненія въ настоящемъ пробѣлѣ. Русскій народъ доселѣ нуждается въ художественномъ просвѣщеніи, и не меньше, чѣмъ въ историческомъ, и было бы желательно, чтобы русская лите-

ратура работала самостоятельно и пользовалась западными образцами. Должно помнить, что западная культура воспитала свои народы вѣками высокаго художественнаго творчества, а потому и русскому искусству, дабы быть серьезнымъ дѣломъ въ народной жизни, должно основаться на всемъ европейскомъ историческомъ опытѣ.

Подавляющее богатство иконописнаго матеріала, сохраненнаго и развитаго русскою иконописью и нынѣ впервые опубликовываемаго, требуетъ научной постановки, историческаго опредѣленія и разбора. Это богатство пусть послужитъ оправданіемъ слабости усилій изслѣдователя и порукою будущихъ дополненій и необходимыхъ исправленій.

Помѣщаемый здѣсь библіографическій списокъ по предмету археологической темы имѣетъ значеніе предварительнаго и служебнаго и имѣетъ быть дополняемъ въ послѣдующихъ частяхъ.

Bohatta (Hanns). Bibliographie des livres d'Heures (Horae B. M. V.), Officia, Hortuli animae, Coronae B. M. V., Rosaria et Cursus B. M. V. Imprimés aux XV-e et XVI siècles. Gr. in 8. Vienne (Autriche).

Heures à l'usage de Paris, imprimées à Paris par Gille Couteau. L'an 1513.

Rosario della gloriose Vergine Maria. Venetia. 1556.

Officium B. Mariae Virginis Pii V jussu editum. Antverpiae. 1609.

G. Gumppenberg. Atlas Marianus. 1652. G. Gumppenberg. Maggia e Zanella. Atlante Mariano. Verona 1839—47. XII vol.

Bombelli, Pietro. Immagini di B. M. Vergine, ornate da corona. Roma. 4 vol. 1792.

Samperi. Placido. Messinese. Jconologia d. gl. Vergine Maria, protettrice di Messina. Messina. 1644, fol.

Rufini Aless. Indicazione delle imagini di Maria Sant. sulle mura esterne dell'alma città di Roma. 1853. 2 vol.

Apparitionum et celebrarum imaginum D. Virginis M. in civ. et dom. Venetiarum enarrationes historicae. Venetiis. 1750.

Jameson Mrs. Legends of the Madonna as represented in the fine arts. L. 1852.

Hamon. le curé de S. Sulpice. Notre Dame de France, ou histoire du culte de la Vierge en France. 7 vol. 1861—6.

H. Ulrici. Über d. verschiedene Auffassung d. Madonnen-Ideals bei d. älteren deutschen u. italienischen Malern. Halle. 1854.

Gruyer. F. A. Les vierges de Raphael et l'iconographie de la Vierge. 3 vol. 1869.

Schultz. A. Die Legende vom Leben d. J. Maria u. ihre Darstellung in d. bild. Kunst des M. A. 1878.

Rohault de Fleury. La Sainte Vierge. Etudes archéologiques et iconographiques. I. Vie terrestre. Vie glorieuse et culte de Marie. Pl. I—LXXVI. II. Sanctuaires et images. Pl. LXXVII—CI. II. 1878.

V. Schultze. Studien u. Kritiken. 1886.

De Rossi. G. B. Immagini scelte della beata Vergine Maria tratte delle catacombe Romane, fol.

Liell. I. Die Darstellungen der allerseligen Jungfrau u. Gottesgebärerin Maria auf d. Kunstdenkmälern der Katakomben. Freiburg. 1887.

Lehner, v. Marienverehrung. 1881. 2 Aufl. 1886.

Livius. Thomas. M. A. The blessed Virgin in the fathers of the first six centuries. L. 1893.

Venturi, A. La Madonna. 1900.

Sinding. Olav. Mariae Tod und Himmelfahrt. Ein Beitrag zur Kenntnis der fruhmittelalterlichen Denkmäler. Christiania. 1903.

Cinquantenario del dogma della Immacolata concezione. Esposizione internazionale Mariana. Catalogo dell'esposizione internazionale Mariana nel Palazzo Lateranense. Roma. 1905.

Fäh. A. Das Madonnen-Ideal in den älteren deutschen Schulen. S. a.

Jos. Strzygowski. Prof. Byz. Denkmäler. Cimabue und Rom. Denkschr. d. Wien. Ak. 1906.

Wulff. O. Die Koimesis-Kirche in Nicäa u. ihre Mosaiken. 1903.

Muñoz Antonio. Iconografia della Madonna, studio delle rappresentazioni della Vergine nei monumenti artistici d'Oriente e d'Occidente. Firenze. 1905.

N. Wacław. O cudownych obrazach w Polsce Przenaj-Świętszej Matki Boskiej. Wiadomości historyczne, bibliograficzne i ikonograficzne. Kraków.

Przezdziecki. Alex. et Rastawiecki. Éd. Monuments du moyen âge et de la Renaissance dans l'ancienne Pologne, depuis les temps les plus reculés jusqu'à la fin du XVII siècle. Varsovie. 1855—8.

Joseph Goudard. La Sainte Vierge au Liban. 1908.

Литература иконографии Божией Матери находится въ общихъ сочиненияхъ по истории и археологии христианскаго искусства и его отдѣловъ:

Seroux d'Agincourt. Histoire de l'art depuis sa décadence au IV-e s. 1823. 6 vol. fol. H[illegible] v. Quast. [illegible] 1826—9. 325 tav.

Schnaase. C. Geschichte d. bild. Künste. 7 Bde. 1843—64. 2 Aufl. 1866—79.

Kugler, F. Hndb. d. Gesch. d. Malerei. 1867.

Lacroix et Seré. Le moyen âge et la Renaissance. 1848. 5 vol. 500 pl.

Didron. Annales archéologiques. 1844—81.

Cahier et Martin. Mélanges d'arch. 1847—56. Nouveaux. 1874—77.

Revue de l'art chrétien. 1857—96. 42 vol.

Crosnier. Iconographie chrétienne. 1848—1876.

Grimouard de St. Laurent. Guide de l'art chrétien. 6 vol. 1872—4.

Reusens. E. Éléments d'arch. chrétienne. 2 vol. 1871—77.

Piper. Ferd. Einleitung z. monum. Theologie. 1867.

G. B. de Rossi. Roma Sotterranea. 1864—77.

— Bullettino di arch. cristiana. 1863—94. Nuova Serie. 1895—sq.

G. B. de Rossi. Musaici cristiani di Roma. 1872—96.

Garrucci. R. Storia d. arte cristiana nei primi otto secoli della chiesa. 6 vol. 500 tav. Prato. 1873—81.

Salazaro. D. Studi sui mon. d. Italia merid. dal IV al XIII s. 1871—86.

— L'arte romana al medio evo. 1881.

Crowe u. Cavalcaselle. Geschichte der italienischen Malerei. 6 Bde. 1869—1876. H[illegible] [illegible]

Kraus. F. X. Real-Encyclopädie d. chr. Alterth. 1882—6. 2 Bde.

Wessely. Ikonographie Gottes u. d. Heil. 1874.

Ongania. ed. La basilica di San Marco. 1878—1900.

Müntz. Eug. Notes sur les mosaïques chr. de l'Italie. *Revue Arch.* 1875—1882.

Schlumberger. G. Sigillographie de l'empire byzantin. 1884.

Venturi, A. Storia dell'arte italiana. I—VII. 1901—1911.

Wilpert. J. Le pitture d. catacombe rom. 1903—1904.

Cabrol. Dictionnaire d'arch. chrétienne 1903—

J. P. Richter and Cameron Taylor. The golden age of cl. christian art. 1904.

André Michel. Histoire de l'art depuis les prem. temps chrétiens. 4 t. en 7 vol. 1905—1912.

Diehl. Ch. Manuel d'archéologie byzantine. 1910.

Dalton. O. M. Byzantine art and archaeology. 1911.

Mâle Émile. L'art religieux du XIII-e siècle France. 1910.

Reinach. Salomon. Répertoire de peintures du moyen âge et de la Renaissance (1280—1580). 3 vol. 1905—1910.

По указаніямъ Ѳ. И. Буслаева (*Историческіе очерки русской народной словесности и искусства*. I. стр. 377—8), въ русскихъ Сборныхъ Подлинникахъ (напр. Строгановскомъ) довольно подробно изложены сказанія объ иконахъ Богородичныхъ (числомъ 157) съ историческими замѣчаніями о нихъ и чудесахъ. При нѣкоторыхъ сказаніяхъ указаны источники, а именно: подписи на самыхъ иконахъ, Патерики — Синайскій, Скитскій, Аѳонскій, Минеи и Пролога, Лѣтописецъ Греческій, исторія Аѳонская, житія Святыхъ, полныя сказанія о нѣкоторыхъ иконахъ, книга Соборникъ, Степенная книга, Царственная книга, Русскій Лѣтописецъ, Кіевскій, Польскій, Исторія Новгородская, Книга Баронія, Звѣзда Пресвѣтлая, Кіевскіе печатные листы; нѣкоторые изъ старопечатныхъ книгъ, каковы: Кириллова книга (1644 г.), Огородокъ Антонія Радивиловскаго (1676 г.), Руно Орошенное Димитрія Ростовскаго (1683 г.) и особенно — Небо Новое Іоанник. Галятовскаго (1665 г.)».

«Изъ самыхъ источниковъ явствуетъ, что весь циклъ этихъ сказаній и подобій опредѣлился не раньше конца XVII в., и уже подъ вліяніемъ Польско-Западнымъ, перешедшимъ въ Москву черезъ Кіевъ. Тогда же, въ концѣ XVII и въ началѣ XVIII в. русскіе мастера стали гравировать собранія иконъ Богородичныхъ, которыя, будучи разрѣзаны по одиночкѣ, вклеивались въ рукописи того времени. Оттиски первой редакціи отличаются изяществомъ очерковъ и довольно искусною гравировкою. Потомъ въ половинѣ XVIII в. съ этихъ же оттисковъ были сдѣланы гравюры гораздо грубѣе на бѣлой бумагѣ, а потомъ и на синей».

Описаніе явленій чудотворныхъ иконъ Пресвятыя Богородицы, съ показаніемъ времени, когда оныя случились, и мѣстъ, и прочее, собранное изъ разныхъ историческихъ книгъ Григоріемъ Свѣшниковымъ. Москва. 1838. 2-е изд. 1848. На 5 листахъ 145 изображеній Божіей Матери.

Изображеніе иконъ Пресвятыя Богородицы, въ православной церкви прославленныхъ, съ краткими о нихъ сказаніями. (Составл. архим. Серпух. Высоцкаго монастыря Сергіемъ). 1848. Изд. 2-е 1853 г. и 3-е 1862 г.

Слава Пресвятой Владычицы нашея Богородицы и Приснодѣвы Маріи, открывшаяся въ явленіяхъ чудотворныхъ ея иконъ въ Россіи. Въ 3 частяхъ. 144 иконы. 1853. Москва.

Строгановскій Иконописный Лицевой Подлинникъ. 1869.

Сказанія о земной жизни Пресвятыя Богородицы, съ 14 рис. и 26 политипажами. Спб. 1870.

Пановъ. Историческое, хронологическое и иконографическое описаніе 218 изображеній Пресвятыя Богородицы. Спб. 1871.

Собраніе гравированныхъ изображеній иконъ Божіей Матери и сказанія о нихъ. Сборникъ, изд. Общ. Любит. древн. Письменности. 1877. № 87.

Д. А. Ровинскій. Статья «Иконы Божіей Матери» въ кн. Русскія Нар. Картинки, IV, стр. 673 сл. Спб. 1881.

Снессорева. Софія. Земная жизнь Пресвятыя Богородицы и описаніе святыхъ чудотворныхъ ея иконъ, чтимыхъ православною церковью, съ изображеніями въ текстѣ праздниковъ и иконъ Божіей Матери. Спб. 1894. 2-е изданіе.

Вышній Покровъ надъ Аѳономъ или сказаніе о святыхъ чудотворныхъ на Аѳонѣ прославившихся иконъ. Съ 41 изображеніемъ чудотворныхъ иконъ. (Составлено іеромонахомъ Матѳіемъ). Изд. 8-е. Москва. 1892. Изд. Русскаго на Аѳонѣ Пантелеймонова монастыря.

Каталогъ выставки изображеній Богоматери (въ Москвѣ, по почину Его Императорскаго Высочества Великаго Князя Сергія Александровича). Москва. 1897.

Въ память выставки изображеній Божіей Матери, устроенной Московскимъ Обществомъ Любителей Художествъ 11 марта 1897 года. Изданіе фототипіи К. А. Фишеръ (Москва). Съ 54 табл. фотот. Москва. 1897.

А. Кирпичниковъ. Сказанія о житіи Дѣвы Маріи и ихъ выраженіе въ средневѣковомъ искусствѣ. Журн. М-ва Н. Пр. 1883.

Сергій, архіепископъ Владимірскій. Святый Андрей, Христа ради юродивый, и праздникъ Покрова Пресвятой Богородицы. Спб. 1898.

Сергій архіепископъ. Русская литература объ иконахъ Пресвятой Богородицы въ XIX вѣкѣ. Спб. 1900.

Протоіерей І. Бухаревъ. Чудотворныя иконы Пресвятой Богородицы (исторія ихъ и изображенія). Описано 335 иконъ. Москва. 1901.

Праздники въ честь чудотворныхъ иконъ Пресвятой Богородицы. Съ приложеніемъ тропарей, кондаковъ и молитвъ. Изданіе Московской Синодальной Типографіи. (Составлено С. Касаткинымъ). Москва. 1905.

Е. Поселянинъ (Е. Н. Погожевъ). Богоматерь. Полное иллюстрированное описаніе Ея земной жизни и посвященныхъ Ея имени чудотворныхъ иконъ. Прилож. къ журн. «Русскій Паломникъ» за 1909 г. 4 книги.

Изображенія Богоматери. Изданіе С. Большакова подъ ред. А. И. Успенскаго. Москва. 1905.

Ѳ. И. Буслаевъ. Общія понятія о русской иконописи. Сборникъ на 1866 годъ, изданный Обществомъ Древне-Русскаго искусства при Московскомъ Публичномъ Музеѣ. Москва. 1866 г.

Д. А. Ровинскій. Исторія русскихъ школъ иконописанія до конца XVII вѣка. Записки Императорскаго Археологическаго Общества. Томъ VIII, 1866 года. *Новое изданіе* Д. А. Ровинскій. Обозрѣніе иконописанія въ Россіи до конца XVII вѣка. 1903 г.

Иконописный Подлинникъ сводной редакціи XVIII вѣка, изданіе Общества Древне-Русскаго Искусства. Подъ редакціей Г. Д. Филимонова. Москва. 1876 г.

Строгановскій Иконописный Лицевой Подлинникъ. Изданіе литографіи при Художественно-Промышленномъ Музеѣ.

Каталогъ христіанскихъ древностей, собранныхъ Николаемъ Михайловичемъ Постниковымъ. Съ 45 фотогравюрами. Москва. 1888 г.

И. П. Сахаровъ. Изслѣдованія о русскомъ иконописаніи. Изданіе второе, 1850 г.

Д. А. Григоровъ. Русскій Иконописный Подлинникъ. Записки Императорскаго Русскаго Археологическаго Общества, томъ III, 1887 г.

Н. В. Покровскій. Сійскій Подлинникъ. Изд. Общ. Люб. древн. Письменности. IV вып. атласа въ л. и текстъ. 1894—97.

Его-же. Евангеліе въ памятникахъ иконографіи. Спб. 1892.

В. И. Успенскій. Переводы съ древнихъ иконъ изъ собранія А. М. Постникова. Издано при С.-Петербургскомъ Археологическомъ Институтѣ. 1898 г. 90 таблицъ.

Н. П. Кондаковъ. Памятники христіанскаго искусства на Аѳонѣ. 1902.

Переводы съ древнихъ иконъ, собранные иконописцемъ В. П. Гурьяновымъ. Текстъ А. И. Успенскаго. 1902.

А. И. Успенскій. Иконы Церковно-Археологическаго Музея Общества Любителей Духовнаго Просвѣщенія. Изданіе Церковно-Археологическаго Отдѣла при Обществѣ Любителей Духовнаго Просвѣщенія. 1902.

Лицевые Святцы XVII вѣка Никольскаго Единовѣрческаго монастыря въ Москвѣ. 24 таблицы фототипій. Изданіе иконописца В. П. Гурьянова. 1904.

Подлинникъ Иконописный. Изданіе С. Т. Большакова. Подъ редакціей А. И. Успенскаго. 1903.

Н. П. Лихачевъ. Матеріалы для исторіи русскаго иконописанія. Атласъ, 419 таблицъ. 2 т. Спб. 1906.

Н. П. Кондаковъ. Иконографія Богоматери. Связи греческой и русской иконописи съ итальянскою живописью ранняго Возрожденія. Изд. Выс. учр. Ком. попеч. о рус. иконописи, Иконописный сборникъ, IV. 1910. Спб. 1911.

Н. П. Лихачевъ. Историческое значеніе итало-греческой иконописи. Изображенія Богоматери въ произведеніяхъ итало-греческихъ иконописцевъ и ихъ вліяніе на композиціи нѣкоторыхъ прославленныхъ русскихъ иконъ. Изд. Имп. Рус. Арх. Общества. 1911. Л.

Древнехристіанская эпоха.

I.

Образы Божіей Матери въ живописи римскихъ катакомбъ и на рельефахъ саркофаговъ.

Современная историческая наука допускаетъ, какъ научное предположеніе, что основы христіанской иконографіи были положены уже въ первые три вѣка христіанской эры. Почитаніе Пресвятой Дѣвы Маріи, «Матери Іисусовой, Благодатной Жены, Благословенной между женами» (Дѣянія I, 14, Ев. отъ Луки I, 28, II—34, Іоанна XIX, 27), установленное въ апостольской общинѣ, распространилось изъ Іерусалима въ народившіяся христіанскія общины Сиріи, Египта, Малой Азіи, Рима и многихъ другихъ странъ древняго міра еще въ концѣ перваго вѣка. Записанныя въ первую половину второго столѣтія апокрифическія сказанія сиро-египетскихъ церквей (Прото-евангеліе Іакова, Евангеліе Рождества Маріи, Евангеліе псевдо-Матѳея, Евангеліе отъ евреевъ, Исторія Іосифа)[1]) сообщили цѣлый рядъ дополнительныхъ преданій о происхожденіи Маріи отъ Давидова корня, о Введеніи во храмъ и пребываніи во храмѣ, обрученіи Дѣвы, о чудесномъ выборѣ Іосифа, о Рождествѣ Іисуса Христа, Бѣгствѣ въ Египетъ и прочее. Множество апокрифическихъ разсказовъ, впослѣдствіи непринятыхъ или даже отвергнутыхъ и осужденныхъ церковью, были преданы забвенію, тогда какъ другіе, болѣе правдоподобные и согласные съ преданіемъ, утвердились и содѣйствовали утвержденію праздниковъ свв. Іоакима и Анны, Зачатія, Рождества Богородицы, Введенія во храмъ, а равно выработкѣ художественныхъ изображеній. Такимъ образомъ, историческая или повѣствовательная сторона христіанства предоставляла образу

---

1) Кромѣ извѣстныхъ изданій новозавѣтныхъ апокрифовъ: Тило — Codex Apocryphus Novi Testamenti, Тишендорфа и др., важныя дополненія по коптскимъ рукописямъ и въ серіи: Textes et documents pour l'étude du christianisme. № 13. Evangiles Apocryphes, par P. Peeters bollandiste et Ch. Michel. 1911.

Дѣвы Маріи видное мѣсто въ изображеніи евангельскихъ событій, такъ какъ въ самую раннюю эпоху христіанскаго искусства художники, кромѣ Евангелія, обратились къ Прото-евангелію, какъ къ своему важнѣйшему источнику. Даже въ той сокращенной схемѣ евангельскихъ событій, которая была избираема для украшенія рельефами саркофаговъ, начальною сценою является «Поклоненіе волхвовъ», а въ немъ видное мѣсто принадлежитъ Богоматери. Фактическое почитаніе ея становится, такимъ образомъ, въ серединѣ второго столѣтія догматомъ христіанскаго ученія. Одновременно съ этимъ историческимъ содержаніемъ вѣры, на всемъ православномъ Востокѣ вырабатывалось и мистико-символическое пониманіе евангельскихъ событій и лицъ. Помимо различныхъ крайностей философскаго и мистическаго толкованія христіанства у гностиковъ, естественное сочетаніе идей и образовъ придавало многимъ христіанскимъ изображеніямъ особо-сокровенный и глубокій смыслъ въ глазахъ вѣрующихъ. Отсюда, различныя символическія изображенія Богоматери Оранты, Богоматери съ иконою Младенца на груди и другія — должны быть относимы именно къ этому раннему времени. Однако же, главнымъ иконографическимъ типомъ Богоматери во второмъ и третьемъ столѣтіяхъ остается ея исходное и главнѣйшее изображеніе съ Младенцемъ на рукахъ, сидящей передъ поклоняющимися волхвами.

Но, въ общемъ, можно принять за вѣрное, что первый періодъ древне-христіанскаго искусства, протягивающійся до Константина, не выработалъ иконографіи въ собственномъ смыслѣ. Этому препятствовали столько же иконоборческая доктрина первой восточно-христіанской общины, какъ бы ни была она незначительна, сколько самый характеръ древне-христіанскаго искусства. Правда, наши современныя понятія объ этомъ періодѣ ограничиваются памятниками Запада и при томъ почти исключительно Рима, но, по крайней мѣрѣ, въ этой средѣ уже не мыслимо ожидать радикальныхъ перемѣнъ. Итакъ, какъ извѣстно, христіанское искусство первыхъ вѣковъ было только особою, сектантскою вѣтвью современнаго ему языческаго искусства и, какъ оно, носило уже нѣкоторый космополитическій характеръ, насколько этотъ признакъ былъ возможенъ для древняго міра, ограниченнаго Римскою Имперіею. Искусство являлось въ это время въ формѣ эллинистическаго стиля, а распространеніемъ его завѣдывалъ Римъ. Отвѣчая аскетическимъ завѣтамъ христіанства и согласуясь съ обычными задачами живописныхъ работъ на стѣнахъ катакомбъ, скульптурныхъ — на рельефахъ саркофаговъ, древне-христіанское искусство было столь же цѣломудренно, интимно-просто, кротко, семейно, не притязательно и народно, сколько, по своей античной основѣ, увѣренно въ себѣ и художественно ясно и изящно.

Но эта античная основа сама находилась въ періодѣ упадка, не могла давать религіознымъ темамъ и типамъ силы и характера и къ тому же оставалась чуждою по своимъ сенсуалистическимъ источникамъ новой вѣрѣ. Восточное пристрастіе къ символическимъ знакамъ и формуламъ, на ряду съ декоративнымъ направленіемъ античной и художественной миѳологіи въ позднѣйшемъ періодѣ искусства, придавало новымъ образамъ дѣтски радостный, но въ то же время игрушечный характеръ. Такія формулы и знаки, какъ: агнецъ и дельфинъ, фениксъ и павлинъ, рыба и голубь, крестъ и якорь, пальма и маякъ, быстро рисуются и усвапваются, но самая ихъ схематичность лишена жизни и силы и чужда яснаго характера, чему, прежде всего, должна отвѣчать всякая иконографія.

Неопредѣленность типовъ, темъ и сюжетовъ въ росписяхъ катакомбъ и въ рельефахъ саркофаговъ такова, что давала даже поводъ думать, будто бы художники задавались тѣми же мотивами тайны, какіе повели къ изобрѣтенію сокровенныхъ символовъ. Не перебирая здѣсь тѣхъ темъ христіанской иконографіи, которыя могутъ быть образцами неопредѣленности и темноты, скажемъ кратко, что эти стороны древне-христіанскаго искусства нигдѣ не доставляли столько трудностей, иногда, повидимому, неодолимыхъ, какъ въ иконографіи Богоматери. На почвѣ этой неопредѣленности выростаютъ равно и крайне противорѣчивыхъ воззрѣній у разныхъ изслѣдователей, въ сторону положительную или отрицательную: одни слишкомъ легко усматриваютъ въ разныхъ сценахъ событія изъ жизни Божіей Матери, другіе слишкомъ категорически отрицаютъ всякое отношеніе большинства этихъ темъ къ Божіей Матери.

Такова, повидимому, и вся постановка историческаго отношенія типовъ Божіей Матери въ византійской иконографіи къ древне-христіанскимъ оригиналамъ, которые, между тѣмъ, существовали въ гораздо большемъ числѣ, чѣмъ доселѣ удалось указать. Мы такъ мало знаемъ еще древне-христіанское искусство Востока, что ограничивать его темами римскихъ катакомбъ было бы исторической ошибкою. Далѣе, древне-христіанскій періодъ не даромъ протягивается въ современной исторіи искусства до конца VIII вѣка, и повтореніе многихъ его типовъ является постояннымъ, въ силу сковавшей Востокъ, послѣ его завоеванія арабами, иконографической традиціи.

Итакъ, кратко говоря, древне-христіанская иконографія представляется неопредѣленною и межеумочною, прежде всего, потому, что она пользовалась языкомъ античнаго искусства, для котораго эта неопредѣленность была вполнѣ пригодною по условіямъ пантеизма и постепеннаго перехода изъ одной формы въ другую, одного типа божества въ другой, при помощи внѣшнихъ аттрибутовъ. Икона противуположна аллегоріи и, если ею замѣняется, те-

ряетъ половину своего значенія, а языческое искусство жило аллегоріями или уподобленіями и олицетвореніями.

При томъ, если древне-христіанское искусство въ до-константиновскій періодъ было чисто языческимъ по своей художественной формѣ, то оно было почти столь же цѣннымъ, какъ искусство декоративное, въ различныхъ мѣстностяхъ христіанскаго міра. По своимъ источникамъ этотъ стиль былъ эллинистическимъ, т. е. происходилъ изъ огреченныхъ мѣстностей древняго міра. Но, ставъ въ первомъ вѣкѣ общимъ достояніемъ, стиль этотъ распространился силами Римской Имперіи по всему ея пространству.

Эллинистическій стиль[1]) былъ какъ нельзя болѣе пригоденъ для выраженія общихъ идей, условныхъ схемъ и формулъ христіанскихъ въ такой же условной художественной формѣ, какую давало античное, по существу языческое, искусство. Въ заключеніе своего, болѣе нежели тысячелѣтняго, процесса, греческое искусство, разрабатывая самыя разнообразныя, преимущественно религіозныя, темы въ разныхъ странахъ Древняго Востока, такъ затѣмъ въ самой Греціи и, наконецъ, въ эпоху религіознаго синкретизма, въ Римѣ, какъ бы утратило живую творческую силу и обратилось въ искусство болѣе декоративное, чѣмъ содержательное. Декоративный характеръ этого искусства соотвѣтствуетъ и его національному обезличенію, а вмѣстѣ съ тѣмъ и преобладанію въ немъ ремесленнаго мастерства, а не художественнаго творчества.

Христіанская вѣра, принявшая основою своею историческое лицо Богочеловѣка, Спасителя, пришедшаго въ міръ для его спасенія, научившаго проповѣди своихъ учениковъ и своею смертью и воскресеніемъ давшаго новой вѣрѣ жизненное содержаніе въ историческомъ прошломъ, тѣмъ самымъ создала реально бытовое, всѣмъ понятное содержаніе. Евангельскіе образы и событія останутся, помимо всякихъ догматовъ, главнымъ содержаніемъ вѣры и главными темами христіанскаго искусства.

Между тѣмъ античное искусство, въ пору появленія христіанства, было не только само обезличено, но и для новыхъ образовъ не могло найти достойно высокихъ типовъ, а для историческихъ событій не имѣло въ своемъ обиходѣ серьезныхъ силъ и, что самое главное, строго серьезнаго въ нихъ отношенія къ своимъ задачамъ. Образы Добраго Пастыря, Орфея, Оранты симпатичны въ своемъ нѣжномъ сантиментализмѣ, но не могли быть моленными иконами. Не даромъ первый же соборъ, посвятившій свое вниманіе

---

1) Д. В. Айналовъ. Эллинистическія основы византійскаго искусства. Изслѣдованіе въ области исторіи ранне-византійскаго искусства. Спб. 1900. стр. 159.

иконописи, исключилъ въ ней различныя эмблемы и символы, какъ недостойныя идеи Бога и Творца всему.

Между тѣмъ именно въ нѣдрахъ этого эллинистическаго искусства и, несомнѣнно, въ этомъ самомъ періодѣ, хотя уже въ концѣ его, народилось основаніе новому содержательному искусству. Это былъ *эллинистическій портретъ*, разработанный особенно широко, благодаря погребальнымъ обычаямъ, требовавшимъ сохраненія «образа и подобія» умершаго, и сохраненный до насъ въ живыхъ произведеніяхъ художественнаго мастерства античной живописи, благодаря обычаямъ и песчаной почвѣ Египта.

Д. В. Айналовъ въ своемъ сочиненіи объ эллинистическомъ стилѣ останавливается, главнымъ образомъ, на живописномъ рельефѣ и живописномъ элементѣ въ древне-христіанскомъ искусствѣ вообще, но въ перечнѣ характерныхъ чертъ этого стиля упоминаетъ: общій декоративный характеръ, утонченность формъ человѣческой фигуры, удлиненіе роста ея, общеидеальныя скульптурныя черты типа и другіе болѣе мелкіе признаки стиля. Полная разработка чертъ стиля была бы особенно желательна, дабы указаніями на появленіе чертъ сиро-египетскаго типа можно было устанавливать послѣдующую исторію стилей и манеръ.

Менѣе важенъ для нашей задачи вопросъ о мѣстномъ происхожденіи того эллинистическаго стиля, который господствовалъ во II—III столѣтіяхъ христіанской эры и представляется главною массою древне-христіанскихъ памятниковъ въ живописи римскихъ катакомбъ. Эллинистическимъ искусствомъ принято именовать вѣтвь греческаго, развившуюся еще до Рождества Христова въ странахъ Малоазіатскаго Востока, въ Сиріи и Египтѣ: вѣроятною родиною эллинистическаго стиля можно также считать Малую Азію, Антіохію и Александрію. Важнѣе для насъ то, что во II вѣкѣ этотъ стиль былъ уже туземнымъ въ Италіи, мало того — въ той манерѣ, которую мы знаемъ по живописи римскихъ катакомбъ, этотъ стиль является уже исключительною принадлежностью Италіи и Рима. Доказательство этому имѣется въ томъ, что какъ Сирія и Карѳагенъ, такъ и Александрія въ III—IV вѣкахъ по Рождествѣ Христовомъ имѣли свою особую манеру, не допускающую смѣшенія съ декоративною живописью римскихъ катакомбъ. Самые символы древне-христіанской иконографіи могли быть въ большинствѣ изобрѣтены тоже въ Римѣ или на почвѣ Италіи, и развѣ за «рыбою» вполнѣ выяснено ея чисто восточное происхожденіе. Мы увидимъ впослѣдствіи, какъ, съ возросшимъ въ V—VI вѣкахъ восточнымъ вліяніемъ, открывается борьба въ христіанской иконографіи противъ римскихъ типовъ, легшихъ въ основаніе главнѣйшихъ священныхъ образовъ, и типы мало-по-малу окрашиваются восточными расовыми признаками. Напротивъ того,

съ переходомъ центра Римской Имперіи на Востокъ и началомъ государственнаго тяготѣнія къ христіанству, т. е. съ началомъ IV вѣка, мы должны предположить и переходъ римскаго искусства на Востокъ: оно, между прочимъ, ясно наблюдается въ оригинальномъ и грубомъ типѣ святыхъ въ мозаикахъ Равенны. Мы видимъ здѣсь церемоніальныя позы фигуръ въ бѣлыхъ тогахъ или палліяхъ, съ вертикальными складками всѣхъ одеждъ, съ квадратными головами, на одно лицо, въ большинствѣ безбородыми, съ массивными оконечностями, съ крайне упрощенною моделлировкою тѣней и отсутствіемъ рельефа.

Главною художественною средою въ древне-христіанскомъ періодѣ были росписи римскихъ катакомбъ, и въ нихъ слагались и вырабатывались образы христіанской вѣры вообще и Божіей Матери въ частности, воспринимая разныя степени художественнаго достоинства и характера, смотря по времени своего появленія.

Іос. Вильпертъ [1]) считаетъ вѣрнѣйшимъ критеріемъ для опредѣленія вѣка фресокъ въ римскихъ катакомбахъ ихъ мѣстонахожденіе, благодаря тому, что о времени устройства катакомбъ и даже отдѣльныхъ ихъ частей есть историческія свѣдѣнія, или преданія, или же надписи, достаточно насъ въ томъ просвѣщающія. Собственно на этомъ основаніи исключается возможность относить извѣстную фреску Божіей Матери съ Младенцемъ на рукахъ и съ предстоящимъ пророкомъ въ катакомбахъ св. Прискиллы къ I вѣку, такъ какъ эта фреска находится уже во внутренности катакомбы и, слѣдовательно, принадлежитъ не къ древнѣйшей ея части. Датированныя надписи, находящіяся въ криптахъ или возлѣ самыхъ фресокъ, являются еще болѣе несомнѣннымъ свидѣтельствомъ времени, но какъ, съ одной стороны, такіе памятники изъ временъ до Константина крайне рѣдки, такъ, съ другой, между ними нѣтъ ни одного, относящагося къ образу Божіей Матери. Дальнѣйшее хронологическое указаніе даетъ, по словамъ Вильперта, самая штукатурка, при томъ не столько по своему качеству, сколько по числу своихъ слоевъ. Фреска, написанная на одиночномъ слоѣ стука, не можетъ, по мнѣнію Вильперта, основанному на опытѣ, быть ранѣе середины III вѣка, такъ какъ въ древнѣйшемъ періодѣ штукатурка всегда состоитъ изъ двухъ слоевъ. На этомъ основаніи одиночный слой долженъ считаться рѣшительнымъ указаніемъ IV вѣка. Къ этому указанію точнаго изслѣдователя римскихъ катакомбъ мы можемъ сдѣлать, съ своей стороны, слѣдующее дополненіе: одиночный слой штукатурки указываетъ на извѣстную небрежность исполненія, такъ какъ, по извѣстнымъ рецептамъ древней

---

1) Gius. Wilpert. Le pitture delle catacombe, ed. 1903

иконописи. Фреска исполняется прежде всего въ видѣ наложенія грубой штукатурки, а затѣмъ уже болѣе тонкаго ея слоя, приготовляемаго въ виду такъ называемаго левкаса, по которому уже фреска пишется. Въ центрѣ всѣхъ сужденій о вѣкѣ фресокъ должна стоять манера ихъ исполненія или стиль. Чѣмъ древнѣе фреска, тѣмъ лучше ея исполненіе — таковъ историческій законъ, наблюдаемый въ живописи римскихъ катакомбъ. Хорошій стиль выражается здѣсь особенно, какъ говоритъ тотъ же Вильпертъ, въ легкомъ деликатномъ наложеніи красокъ и въ правильности рисунка: фигуры — прекрасныхъ пропорцій, а движенія отвѣчаютъ дѣйствію. Недостатки появляются и накапливаются особенно, начиная со второй половины третьяго столѣтія, въ видѣ грубыхъ ошибокъ въ рисункѣ, зеленыхъ бликовъ въ инкарнатѣ, въ грубыхъ контурахъ, непокрытыхъ живописью, и широкихъ каймахъ, обрамляющихъ сцены. Далѣе, достовѣрнымъ критеріемъ являются одежды и ихъ украшенія: безрукавная туника указываетъ на фрески ранѣе III вѣка; къ III вѣку относится далматика ранней формы; далматика съ модными, невѣроятно широкими рукавами, указываетъ на фрески IV столѣтія. Круглыя пурпурныя нашивки появляются со второй половины III и особенно въ IV вѣкѣ; въ древнѣйшую эпоху украшенія ограничиваются узкимъ «клавомъ». Къ IV же вѣку относится появленіе монограммы Христа, что заставляетъ относить извѣстный образъ Божіей Матери съ Младенцемъ Іисусомъ въ катакомбахъ Остріанскихъ только ко времени послѣ Константина. Нимбъ въ значеніи святости окружаетъ голову лицъ, изображенныхъ въ живописи катакомбъ, только со второй четверти IV вѣка, а большинство такихъ изображеній съ нимбами принадлежитъ уже къ концу IV или началу V вѣка. И, такъ какъ въ древнѣйшую пору нимбомъ окружается почти исключительно голова Спасителя, отсутствіе нимба не можетъ служить указаніемъ противъ того, чтобы видѣть въ женской фигурѣ, держащей Младенца, Богоматерь. Наконецъ, тотъ же Вильпертъ считаетъ, что образъ Божіей Матери въ римскихъ катакомбахъ является или только въ соединеніи съ ея божественнымъ Сыномъ или въ сценахъ Благовѣщенія. Стало быть, ни въ одной изъ Орантъ въ катакомбахъ мы не въ правѣ видѣть Марію. Изображенія Божіей Матери съ нагимъ Младенцемъ относятся къ первымъ тремъ вѣкамъ, Младенецъ въ одеждахъ указываетъ или на конецъ III вѣка, или уже на IV вѣкъ.

Къ этому очерку намъ самимъ можно было бы прибавить много характерныхъ указаній по измѣненіямъ въ рисункѣ, типахъ, пропорціяхъ, декоративныхъ формахъ и рамкахъ и прочее, но, ради нашей задачи, остановимся только на одной, но важнѣйшей сторонѣ: краскахъ или колоритѣ.

Живопись катакомбъ на пространствѣ I—III столѣтій замѣтно грубѣетъ и какъ бы варваризуется въ своихъ формахъ. Въ раннемъ періодѣ, въ I—II вѣкахъ, росписи криптъ представляютъ нѣжныя, тонкія каймы вокругъ полей, на плафонахъ. Избранныя художникомъ эмблемы кратки, ясны, воздушно легки, нѣжны въ тонахъ. Нѣжныя, весеннія, блѣдно-зеленыя вѣтви, легкія гирлянды, пепельно голубые морскіе коньки, дельфины, тонкія краски въ опереніяхъ птицъ, свѣтло-пурпурныя одежды и общій блѣдно-палевый фонъ криптъ, на которыхъ иныя росписи кажутся монохромами. Въ то же время, карнація представляетъ сильные голубые рельефы вмѣстѣ съ густыми шоколадно-красными и коричневыми помпеянскими тонами и даетъ пріятную сочность и глубину.

Основная перемѣна замѣчается уже въ живописи II вѣка и прежде всего въ изображеніи тѣла: явно слабѣетъ или вовсе отходитъ художественная манера и замѣняется иконописнымъ мастерствомъ. Тѣло получаетъ обще желтую окраску, и чѣмъ далѣе, тѣмъ матеріальнѣе и гуще становится эта общая моделлировка, которая и создаетъ позднѣйшее «вохренье». По общей желтой поверхности накладываются или голубоватыя полоски или бѣлильные блики. Во II столѣтіи такая разработка фигуры носитъ характеръ небрежной манеры, спѣшной работы. Но позднѣе на этой же почвѣ вырабатывается условная манера, которая дробитъ полосками тѣло и одежду. Чѣмъ далѣе, тѣмъ гуще и матеріальнѣе становятся краски и тѣмъ болѣе живопись примыкаетъ къ позднѣйшей иконописи на деревѣ; охра въ карнаціи становится или красноватой или коричневой, и фигура является тѣмъ тяжелѣе на прежнемъ свѣтло-палевомъ фонѣ.

Фресковое изображеніе Божіей Матери съ Младенцемъ въ римскихъ катакомбахъ Св. Прискиллы считается относящимся (рис. 1) ко второй половинѣ второго столѣтія и представляетъ важнѣйшій памятникъ иконографіи Богородицы, на которомъ присутствіе звѣзды, видимой на небѣ, надъ головою Богоматери, дѣлаетъ ея изображеніе несомнѣннымъ настолько, что даже всѣ протестантскіе изслѣдователи его въ данномъ случаѣ не отрицаютъ. Къ сожалѣнію, вся нижняя половина фрески разрушена, и потому мы пользуемся какъ недавнею фотографіею, такъ и копіею Ѳ. И. Реймана, сдѣланной акварелью въ Римѣ въ 1889 году. Фотографія, исполненная съ фрески, передаетъ только ея тѣнь, копія же Реймана можетъ считаться достаточно вѣрной передачей оригинала. Важнѣйшимъ обстоятельствомъ, которое утверждается и фотографическою и акварельною копіею, является покрывало на головѣ Маріи; покрывало это, согласно съ господствовавшими въ то время обычаями, представлено полупрозрачнымъ. Оно является натуральнымъ указаніемъ замужняго положенія, но, въ отли-

чіе отъ позднѣйшаго мафорія, оно короткое и, окутывая только шею, падаетъ густыми складками на плечи, какъ мы видимъ на изображеніяхъ замужнихъ женщинъ Византіи и Востока. Затѣмъ, лѣвая рука Маріи,



1. Пророкъ предъ Божіей Матерью съ Младенцемъ. Фреска въ катакомбахъ св. Присциллы въ Римѣ, II вѣка.

придерживающая Младенца, обнажена выше локтя, очевидно, для удобства движеній; отсюда мы видимъ, что нижняя одежда Маріи есть короткорукавный хитонъ, а верхняя — только мантія или паллій, а никакъ не далматика, появленіе которой въ изображеніяхъ Маріи относитъ ихъ къ III столѣтію.

далѣе. Младенецъ питается грудью Матери, но, отвлеченный приходомъ юноши пророка, обернулся назадъ въ его сторону, въ то время какъ Мать обѣими руками поддерживаетъ Младенца у груди. Пророкъ, представленный безбородымъ юношею, но въ обычной позѣ древняго оратора и въ пышной тогѣ, держитъ въ лѣвой рукѣ свитокъ или маленькую книгу, при чемъ эта рука наполовину окутана переброшеннымъ на нее концомъ гиматія, а правой рукой указываетъ на Мать съ Младенцемъ (а не на звѣзду), какъ бы приглашая къ поклоненію. Смуглая, полная фигура юноши помпеянскаго типа столько же можетъ воспроизводить юношественнаго пророка Исаію (Кн. Исаіи, LX, 19—20 и 1—2), сколько Валаама [1]) или даже иного пророка, провозвѣстившаго о Мессіи.



2. Мѣстоположеніе той же фрески въ катакомбахъ св. Прискиллы въ Римѣ.

Звѣзда, изображенная между пророкомъ и Богоматерью, на верху, представлена въ маломъ размѣрѣ, не болѣе 0,05 м. въ поперечникѣ (сравнительно съ размѣрами звѣзды до 0,10 м. въ изображеніяхъ «Поклоненія волхвовъ» въ той же катакомбѣ и по бли-

---

1) По извѣстному пророчеству, сообщенному Моисеемъ: Числа XXIV, 17: «Восходитъ звѣзда отъ Іакова и возстаетъ жезлъ отъ Израиля». Но, какъ замѣчаетъ Фабрицій (Codex pseudepigraphus V. T., 1713, p. 807—8), Юстинъ и Ириней,—вѣроятно по ошибкѣ,—приписывали это пророчество Исаіи. Три фрески катакомбъ Петра и Марцеллина, изд. Wilpert, Le pitture d. catacombe, tav. 158, 2; 159, 3, представляютъ (рис. 3) пророка, указывающаго на звѣзду: вѣроятно, здѣсь и пророкъ именно Валаама.

зости отъ нашей крипты, что можно замѣтить и на рисункахъ и при нашемъ осмотрѣ въ 1906 г.) не кажется ясною на оригиналѣ, вслѣдствіе неровностей стука. Обычныя изображенія этой чудесной звѣзды (кометы) въ древне-христіанскомъ искусствѣ отличаются крупными размѣрами и бываютъ даже заключены въ кругъ[1]. Но священное значеніе даннаго изображенія удостовѣряется и его мѣстомъ на парусѣ свода (рис. 2) въ аркосоліи[2]. Чистый античный, лишенный чертъ грубаго натурализма, стиль указываетъ на вторую половину второго столѣтія или конецъ его. И если толкованіе темы окажется, въ концѣ концовъ, вѣрно угаданнымъ, то мы имѣемъ здѣсь крайне любопытное символико-историческое сочетаніе образовъ Ветхаго и Новаго Завѣта, ибо въ этой темѣ Рождественская звѣзда, явленная волхвамъ, замѣняетъ собою вѣчное, не заходящее солнце, которое, по слову пророка, его провозвѣстившаго, уже возсіяло, возстало надъ Іерусалимомъ, какъ «Слава Господня» (Ис. LX, 1—3), и пророкъ указываетъ на звѣзду всѣмъ, въ увѣренности, что «народы придутъ къ свѣту Іерусалима и цари къ восходящему надъ нимъ сіянію».

Іосифъ Вильпертъ разсматриваетъ изображенія Божіей Матери въ живописи римскихъ катакомбъ на первомъ мѣстѣ въ ряду «христологическихъ образовъ». Явно, и этотъ тяжелый терминъ не можетъ назваться удачнымъ (хотя имъ точно опредѣляется второстепенное, историческое положеніе Божіей Матери въ эту эпоху), и самый порядокъ разсмотрѣнія искуственно богословскій: сначала Спаситель, какъ Младенецъ или Эммануилъ на рукахъ Матери Дѣвы Маріи, а въ слѣдующей главѣ Спаситель исцѣляющій, затѣмъ учитель народа и, наконецъ, въ отдѣльныхъ изображеніяхъ (т. е. иконахъ). Но одна древнѣйшая фреска, а именно разсматриваемая нами въ катакомбахъ св. Прискиллы, отчасти этому порядку отвѣчаетъ въ томъ именно смыслѣ, что она изображаетъ какъ бы первое привѣтствіе пророка пришедшему въ міръ Спасителю. Весьма важное обстоятельство, выдвинутое Вильпертомъ, есть указаніе на помѣщеніе фрески въ сводѣ капеллы. Какъ извѣстно, фреска находится не въ кубикулѣ, но въ галлереѣ (рис. 2) арены, выше простого локула, украшеннаго тремя различными картинами, вверху во сводѣ. Дѣва Марія погружена въ легкую задумчивость или даже недоумѣніе, тогда какъ Младенецъ живо повернулся головкою назадъ, какъ-бы если кто-нибудь его позвалъ. Вильпертъ совершенно справедливо отрицаетъ толкованіе звѣзды въ пользу изображенія здѣсь пророка Валаама, который (Числа, XXIV, 17)

---

1) Вѣроятно, [illegible] искусственной звѣзды изъ серебра, помѣщенной въ Виѳлеемѣ и др. храмахъ Рождества Христова.

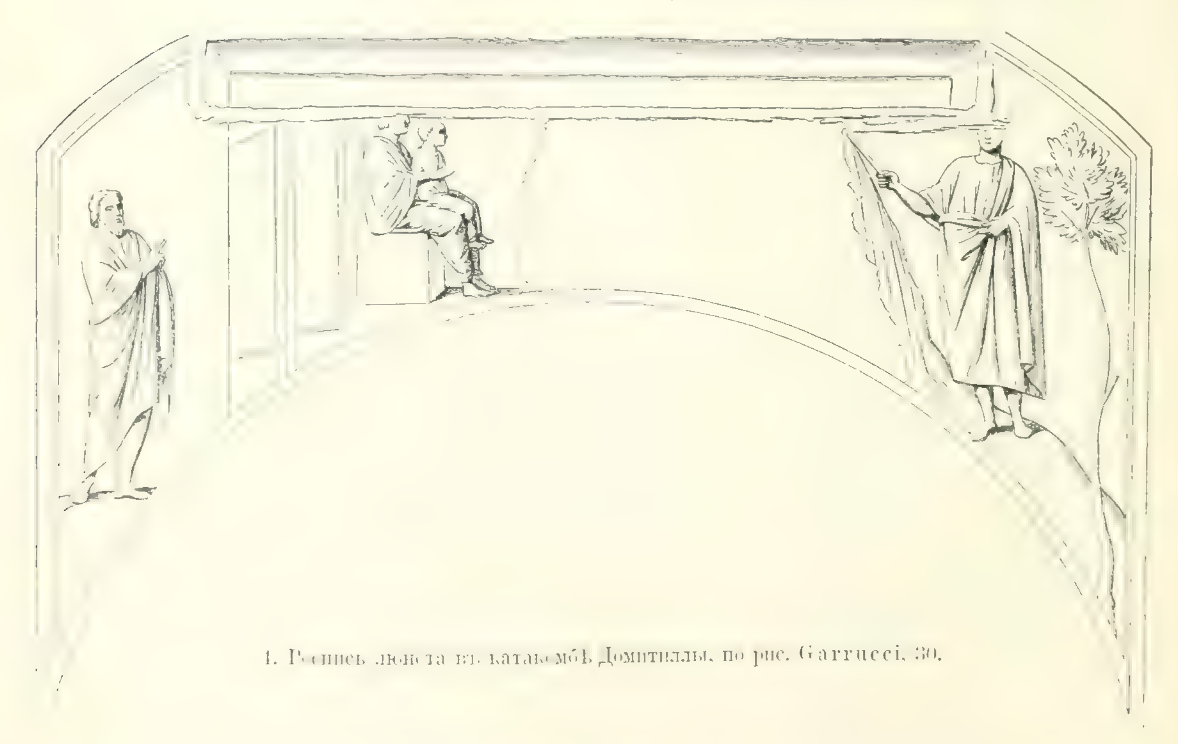
2) Въ настоящее время [illegible] крипту продѣлана [illegible] удобнаго осмотра именно этой фрески.



3. Пророкъ и звѣзда Рождества Христова. Фреска катакомбы Петра и Марцеллина.

предсказалъ восходъ звѣзды отъ Іакова. Хотя Исаія и не упоминаетъ слова «звѣзда», но говоритъ о свѣтѣ, возсіявшемъ при рожденіи Мессіи, чему вполнѣ соотвѣтствуетъ именно звѣзда.

Образъ, представляющій пророчество Исаіи, не является одиночнымъ: открыты среди распавшагося аркосолія катакомбъ Домитиллы фрагменты того же сюжета (Вильпертъ, табл. 83, 1). Композиція, которую легко и съ увѣренностью можно возстановить, занимала здѣсь поле люнета (рис. 4) и была окружена четыреугольной рамкой; она состоитъ



4. Роспись люнета въ катакомбѣ Домитиллы, по рис. Garrucci, 30.

изъ пророка и Божіей Матери, сидящей съ Младенцемъ на креслѣ. Младенецъ уже представленъ въ туникѣ, украшенной клавомъ, а Исаія въ апостольскихъ одеждахъ. Аркосолій находится на главномъ пути катакомбы, веду-

щемъ къ криптѣ, по близости отъ нея, и относится ко второй половинѣ III вѣка.

Наконецъ, въ данномъ случаѣ важной деталью является кормленіе Младенца грудью, что повторяется и въ другой фрескѣ катакомбъ Прискиллы, также относящейся ко второй половинѣ III столѣтія [1]): Божія Матерь облачена здѣсь уже въ широкую далматику, съ пурпурными патриціанскими клавами, и волосы ея распущены по плечамъ, какъ подобаетъ Матери-Приснодѣвѣ. И если первую фреску можно считать римскимъ произведеніемъ по внѣшности типовъ, то эта вторая Мадонна имѣетъ характеръ Александрійскихъ оригиналовъ.

Спорная фреска [2]), зарисованная Бозіо уже въ полуразрушенномъ видѣ и истолкованная рядомъ археологовъ, какъ Благовѣщеніе (рис. 5) архангела Богоматери, сидящей въ креслѣ, дѣйствительно, напоминаетъ собою



5. Фреска «Благовѣщенія» (?) въ катакомбѣ св. Прискиллы, по рис. Liell. II.

первую фреску катакомбы Прискиллы и по всему стилю является ей близкою: тотъ же типъ вѣтшика и оратора виденъ въ фигурѣ предполагаемаго ангела и

1) Wilpert. Le pitture d. catacombe. 1903, tav. 81.

2) Liell. Die Darstellungen der allerseligen Jungfrau u. Gottesgebärerin Maria. Freiburg. 1889, taf. II, 1, p. 191—211.

та же торжественность въ манерѣ представленія. Однако, въ виду того, что фреска нынѣ, судя по послѣднему снимку, является лишь тѣнью бывшаго



6. «Благовѣщеніе» на Равеннскомъ саркофагѣ.

оригинала, вѣрнѣе оставить это толкованіе подъ вопросомъ. Еще менѣе можно утверждать, что представлено[1]) *Благовѣщеніе* въ неизвѣстномъ донынѣ по сюжету рисункѣ, сдѣланномъ при раскопкахъ катакомбъ Каллиста для Дж. Б. де Росси въ криптѣ по близости отъ кубикула Діогена. Здѣсь видимъ 4 фигуры въ нимбахъ, изъ нихъ одну, повидимому, женскую, сидящую въ креслѣ, и рядомъ съ нею стоящаго мужчину, но обращеннаго не къ ней, какъ бы требовалось, а лицомъ къ зрителю; предполагать здѣсь изображеніе трехъ ангеловъ странно, а ссылка на мозаику церкви св. Маріи Маджіоре ничего не доказываетъ, такъ какъ тамъ *Благовѣщеніе* изображено совершенно иначе.

Несомнѣнное изображеніе *Благовѣщенія*[2]) имѣется на боковой сторонѣ саркофага (рис. 6) въ Равеннѣ (извѣстенъ подъ именемъ sepolcro di Brac-

---

1) ib. fig. 8, p. 211—2.
2) ib. fig. 9, p. 215.

cioforte): Марія, окутанная съ головою палліемъ или мафоріемъ, сидитъ на табуретѣ и прядетъ шерсть, нацѣпленную на донцѣ; передъ нею корзина съ пурпурною шерстью; лицо Маріи обращено къ ангелу, на этотъ разъ крылатому и съ жезломъ въ лѣвой рукѣ. На другой боковой сторонѣ (рис. 7) изображеніе *свиданія Маріи съ Елизаветою*[1]). Саркофагъ относится къ началу V вѣка, и темы представленія носятъ еще легкій, романическій характеръ эллинистическаго стиля въ древне-христіанской иконографіи.



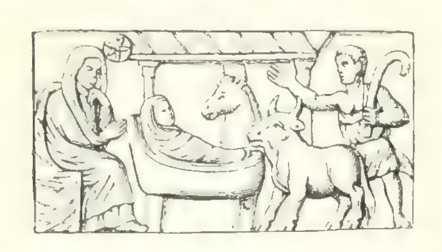
7. «Посѣщеніе Елисаветы» на Равеннскомъ саркофагѣ.

Рядъ различныхъ саркофаговъ IV—V вѣковъ въ музеяхъ Рима, Италіи, Франціи и пр. представляетъ краткую схему (рис. 8) Рождества Христова, съ Маріею, сидящею на плетеномъ креслѣ или на камнѣ и закутанную съ головою въ верхнюю одежду. Младенецъ—въ колыбели или въ каменномъ ящикѣ яслей, лежащій подъ навѣсомъ, съ осломъ и воломъ, св. Іосифомъ или пастухомъ. Но всѣ эти изображенія не даютъ ничего новаго для типа Божіей Матери и повторяютъ обычный образъ замужней жены.

Изъ сдѣланнаго нами общаго краткаго обзора древне-христіанскихъ темъ, связанныхъ съ «Благовѣщеніемъ» и «Рождествомъ Христовымъ»,

1) Venturi, A. Storia dell'Arte italiana, 1901, I, fig. 195, p. 439—441.

явствуетъ, что большинство изображеній имѣютъ исключительно повѣствовательный характеръ, не иконографическій въ собственномъ смыслѣ этого слова; темы разсказываются въ легкой манерѣ эллинистическаго стиля, съ большинствомъ юныхъ фигуръ, иногда даже съ полудѣтскими фигурами, вмѣсто взрослыхъ и пожилыхъ, и съ поверхностно-условною манерою разработки сюжета; если на этой основѣ встрѣчаются, однако же, глубокія мысли и высокія религіозныя чувства, легшія въ основаніе заказанной темы, то ея исполненіе не выходитъ за предѣлы обычнаго легкаго повѣствованія. Такова, напримѣръ, тема древней фрески катакомбъ Прискиллы, и глубокая по смыслу и требующая высокаго настроенія, но для ея исполненія мастеръ не нашелъ въ своемъ запасѣ типа Божіей Матери съ Младенцемъ: онъ представилъ юную Мать, кормящую ребенка и смущенную словами пророка. Мастеръ, видимо, былъ воспитанъ на иллюстраціяхъ легкихъ греческихъ романовъ и привлекательныхъ картинахъ греко-римской миѳологіи. Если въ этой картинкѣ и есть что либо иконографическое, то исключительно языческій образъ пророка-философа и жреца-предсказателя.



8. «Рождество Христово» на саркофагѣ въ Мантуѣ.

Образъ Божіей Матери является уже въ древнѣйшей христіанской иконографіи въ связи съ «Поклоненіемъ волхвовъ», событіемъ торжественнаго значенія для христіанъ со времени мира ихъ церкви и признанія ихъ вѣры государственною. По той же причинѣ является сомнительнымъ, чтобы эта тема появлялась въ искусствѣ во времена гоненій, а потому фрески римскихъ катакомбъ на эту тему должно относить уже къ IV столѣтію.

Апокрифическія данныя играли важнѣйшую роль въ композиціи этой темы уже во фрескахъ римскихъ катакомбъ и въ самыхъ раннихъ рельефахъ саркофаговъ. Мы здѣсь находимъ «Поклоненіе волхвовъ» или въ тѣсной связи съ «Рождествомъ Христовымъ», или уже выдѣленнымъ отъ него въ особое изображеніе. Первое представленіе даетъ буквально точную иллюстрацію Евангелія, по которому (Матѳ. глава 2) пришествіе волхвовъ было руководимо звѣздою, появившеюся въ самый моментъ Рождества Христова. Въ отличіе отъ этого, евангеліе псевдо-Матѳея помѣщаетъ пришествіе волхвовъ во второй годъ рожденія Спасителя[1] и при этомъ прибa-

---

1) Liber de ortu b. Mariae et infantis Salvatoris, a b. Matthaeo Ev. etc., cap. XVI: «Transacto vero secundo anno, venerunt magi ab oriente in Hierosolymam, magna deferentes

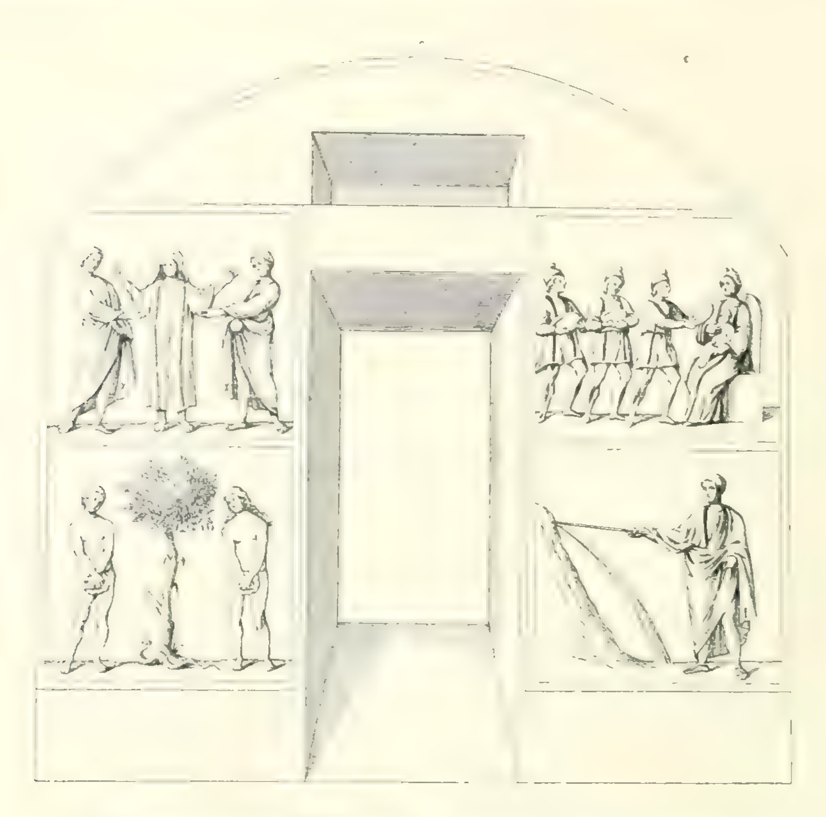
вляетъ, что волхвы, неся съ собою великіе дары, пришли въ Виолеемъ «въ домъ» и нашли Младенца Іисуса сидящимъ на лонѣ Матери своей. Такимъ образомъ, уже въ древнѣйшей иконографіи находимъ изображеніе «Поклоненія волхвовъ» именно съ этими чертами композиціи, и Младенца не въ пеленахъ, лежащимъ въ ясляхъ, но сидящимъ на колѣнахъ Матери и принимающимъ волхвовъ.

Въ живописи римскихъ катакомбъ «Поклоненіе волхвовъ» сохранилось въ 10—12 фрескахъ, но изъ нихъ нѣкоторыя уже пропали. Древнѣйшая относится, по словамъ Іосифа Вильперта, къ началу II вѣка и отличается отъ позднѣйшихъ по манерѣ изображенія: Дѣва Марія сидитъ на стулѣ безъ спинки; волхвы подносятъ свои дары голыми руками, тогда какъ на прочихъ фрескахъ, изъ которыхъ три относятся къ III вѣку, а всѣ прочія уже къ IV, кресло имѣетъ всегда высокую закругленную спинку, и волхвы подносятъ дары на блюдахъ; во фрескахъ IV вѣка Божія Матерь облачена въ далматику съ широкими рукавами. Волхвы, обыкновенно, трое числомъ и представляются въ восточныхъ одеждахъ. Фрески идутъ въ такомъ порядкѣ: 1. Арка въ греческой капеллѣ катакомбы св. Прискиллы—начала II вѣка. Марія, простоволосая, въ безрукавной туникѣ, сидитъ, повернувшись наполовину къ зрителю, на стулѣ безъ спинки, и держитъ Младенца спеленатаго. Прическа ея волосъ, по указанію Вильперта, имѣетъ сходство съ прическами временъ Траяна: приблизительное указаніе времени фрески (для перехода моды въ художественную манеру должно отложить, по крайней мѣрѣ, четверть вѣка). 2. Люнета аркосолія въ криптѣ Мадонны въ катакомбахъ Петра и Марцеллина (Вильп., таб. 60). 3. Потолокъ крипты въ той же катакомбѣ и, повидимому, писанный тѣмъ же мастеромъ. 4. Стѣна (рис. 9) при входѣ въ крипту 14-ую въ той же катакомбѣ. Фреска сохранилась въ видѣ небольшого фрагмента, съ двумя волхвами. 5. Ниже разбираемое изображеніе Божіей Матери съ четырьмя волхвами въ катакомбѣ св. Домитиллы; относится къ первой половинѣ IV столѣтія. Божія Матерь одѣта въ далматику, имѣетъ небольшое покрывало, и Младенецъ тунику. Де-Росси относилъ фреску къ первой половинѣ III вѣка, тогда какъ Вильпертъ относитъ ее къ IV вѣку. 6. Арка аркосолія Божіей Матери въ катакомбѣ св. Каллиста, IV вѣка (Вильпертъ, таб. 143,1 и 144,1). Изображеніе по своей доступности наиболѣе пострадало. 7. Фреска надъ могилою въ галлереѣ по близости базилики св. Петра и Марцеллина, IV вѣка (таб. 147), почти разрушена. 8. Фреска въ катакомбѣ Vigna Massimo, IV вѣка (таб. 212), полуразрушена. 9. Аркосоліи въ катакомбахъ

---

munera... videntes autem stellam magi gavisi sunt gaudio magno, et *ingressi domum* invenerunt *infantem* Jesum sedentem in sinu matris».

Домитиллы. IV вѣка. Марія имѣетъ вокругъ шеи жемчужное ожерелье и желтое головное покрывало. 10. Стѣна крипты волхвовъ въ катакомбахъ Домитиллы. IV вѣка (таб. 231.2), полуразрушена. 11. Исчезнувшая фреска въ катакомбѣ Каллиста. и 12 — въ катакомбѣ Домитиллы.



9. Роспись въ катакомбѣ Петра и Марцеллина, по рис. Garrucci. 55.

Какъ выше указано. древнѣйшимъ изображеніемъ «Поклоненія волхвовъ» въ римскихъ катакомбахъ считалась фреска въ «Греческой Капеллѣ» катакомбъ св. Прискиллы, относящейся ко II вѣку [1]). I. Вильпертъ описываетъ это изображеніе въ слѣдующихъ чертахъ: Дѣва Марія сидитъ на *креслѣ безъ спинки* и держитъ на колѣнахъ Младенца Іисуса *спеленатаго;* она изображена лицомъ къ зрителю, съ головною прическою, напоминающею портреты императрицъ первой половины II вѣка, *но безъ всякаго покрывала.* Волхвы въ восточныхъ одѣяніяхъ, но безъ мантій, и держатъ дары прямо въ рукахъ, безъ подносовъ: ихъ одѣянія зеленое, красное и коричневое; два послѣдніе цвѣта употреблены для одеждъ Маріи.

---

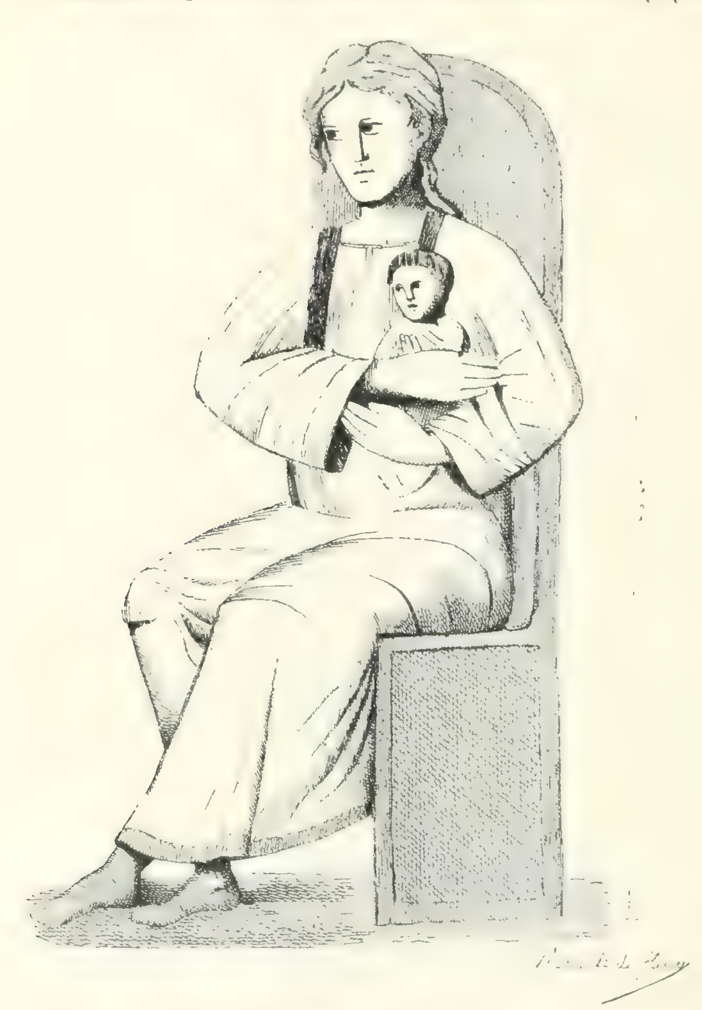
1) Jos. Wilpert. Fractio panis. 25. Рисунокъ, изд. въ соч. Jos. Liell. Taf. II, 2, представляетъ [illegible] фрески, безъ подробностей, и считается теперь, послѣ промывки фрески [illegible], недѣйствительнымъ.



10. Фреска «Поклоненія волхвовъ» въ катакомбѣ Петра и Марцеллина, по рис. Liell, IV.

Древнѣйшимъ фресковымъ изображеніемъ «Поклоненія волхвовъ» является (рис. 10) нынѣ (послѣ окончательнаго разрушенія описанной фрески

того же сюжета въ катакомбѣ Прискиллы) рисунокъ въ катакомбѣ свв. Петра и Марцеллина, найденный Бозіо въ хорошемъ состояніи и нѣсколько разъ изданный въ послѣдовательно улучшенныхъ снимкахъ[1]), но доселѣ не воспроизведенный съ полною точностью. По общему характеру, по стилю, деталямъ, по живости и простотѣ движеній фреска приближается къ лучшимъ образцамъ катакомбной живописи и должна относиться еще къ III вѣку. Тѣмъ любопытнѣе, что Божія Матерь представлена здѣсь Дѣвою-Матерью, съ непокрытою головою, и что Младенецъ изображенъ въ возрастѣ грудного ребенка, не отрока, а, быть можетъ, даже спеленатаго, если вѣрить рисунку (рис. 11) Рого-де-Флери. Вмѣсто обычныхъ трехъ волхвовъ здѣсь подносятъ дары только двое, по недостатку мѣста. Въ деталяхъ любопытны: большое кресло съ высокимъ задкомъ, пурпурныя клавы, украшающія далматику Богоматери, и прическа ея волосъ. Де Росси относитъ фреску ко второй половинѣ III столѣтія, на основаніи надписей, указывающихъ погребенія въ этой части катакомбъ именно въ эту эпоху, и руководясь стилемъ, близкимъ къ



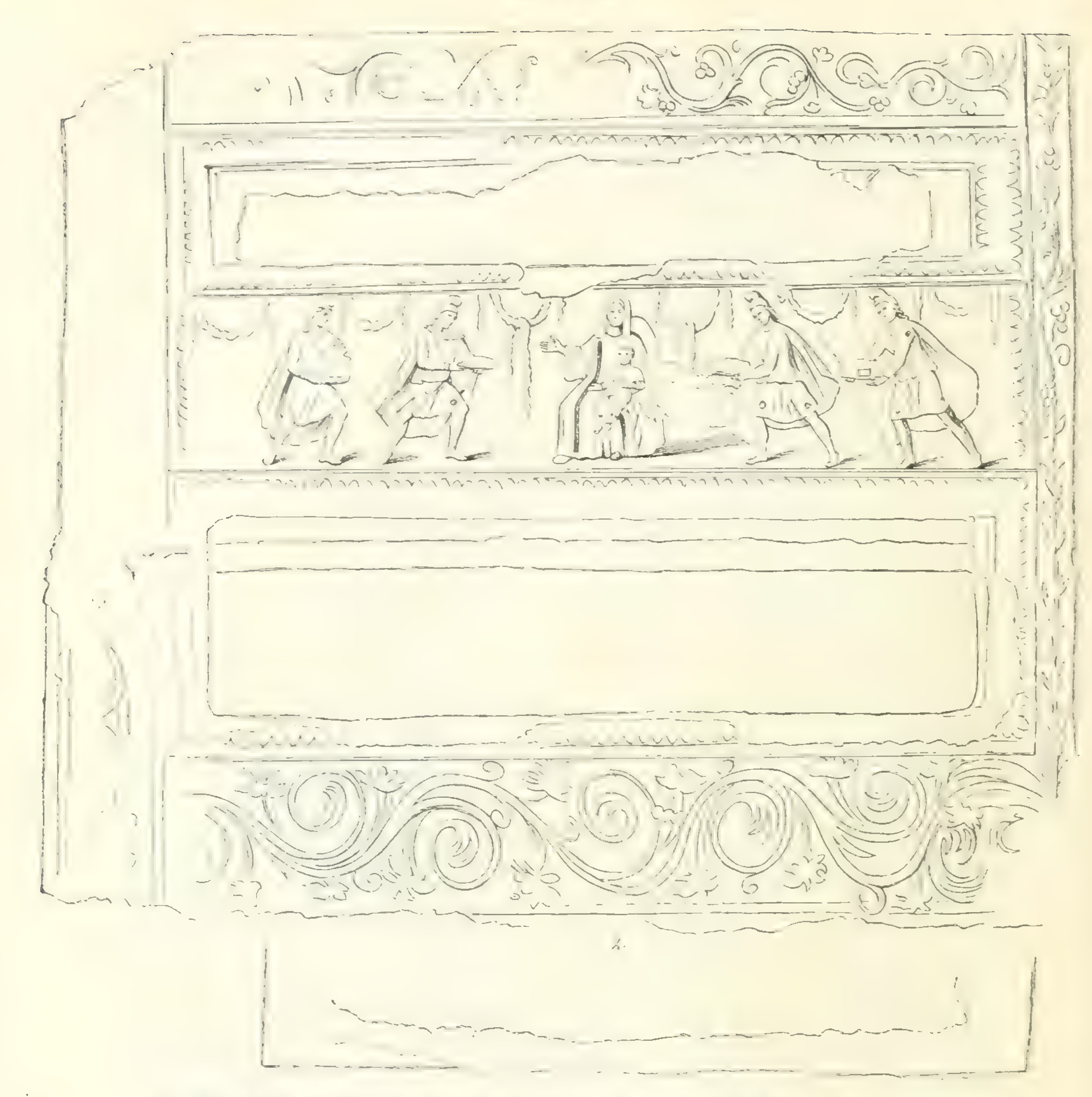
11. Фреска катакомбы Петра и Марцеллина въ Римѣ, по рис. Rohault de Fleury. 82.

1) G. B. de Rossi. Immag. scelte. tav. V. Rohault de Fleury. II. 82. Liell. Taf. IV. Garrucci. tav. 55. 2.



12. Образъ Божіей Матери во фрескѣ катакомбъ Домитиллы въ Римѣ.

антику, но уже далекимъ отъ совершенства художественныхъ фресокъ II и первой половины III вѣка. Шульце напрасно отодвигаетъ эту дату назадъ,



13. Общій видъ росписи въ галлереѣ катакомбы св. Домитиллы, по рис. Гарруччи. 36,1.

къ началу III столѣтія, хотя его мнѣніе, что настоящая фреска древнѣе «Поклоненія волхвовъ» въ катакомбѣ Домитиллы, ближе къ истинѣ, чѣмъ обратное сужденіе, и доказывается не деталями, но самымъ типомъ Богоматери.

Раннимъ памятникомъ является также фреска катакомбъ Домитиллы[1]), тоже слегка разрушенная, но достаточно сохранившаяся и

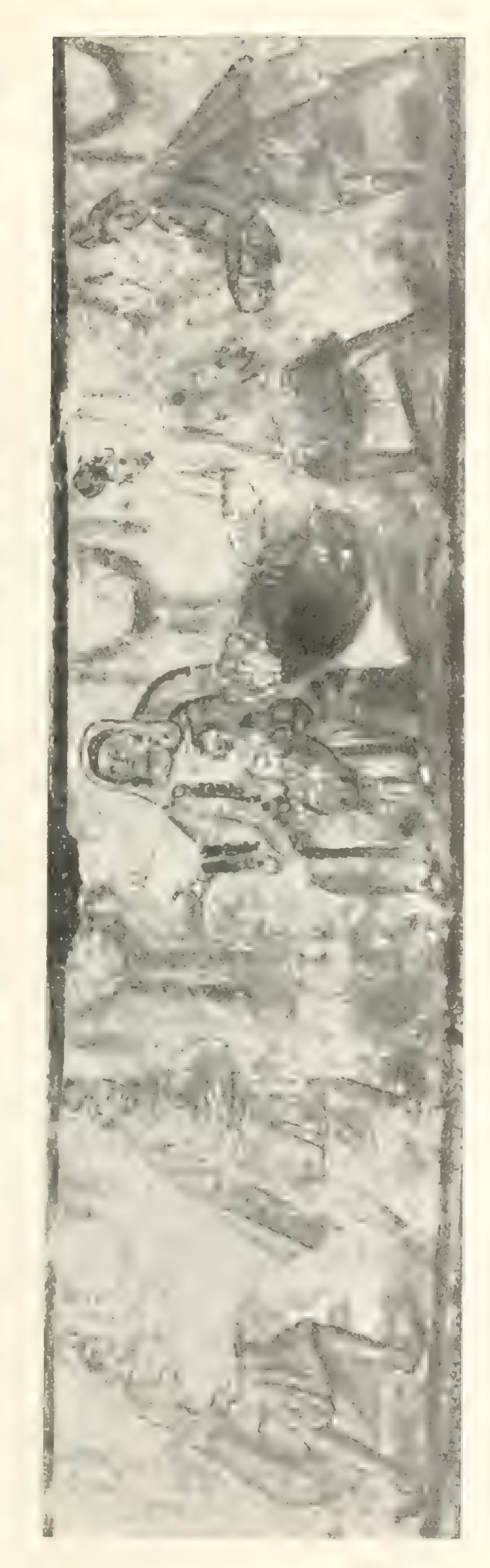
1) За сообщеніе фотографіи (рис. 12) приношу благодарность проф. Ант. Муньосу. Акварельный рисунокъ, съ котораго исполнена (таб. I) фигура Божіей Матери, сдѣланъ художникомъ Ѳ. П. Рейманомъ въ 1891 году и находится въ Московскомъ музеѣ Александра III. Сличивъ рисунокъ съ оригиналомъ, мы убѣдились, что первый безупречно вѣренъ по краскамъ, отступленія же въ контурахъ могутъ быть провѣрены по фотографіи.



I. Изображеніе Б. М. во фрескѣ кат. Домитиллы въ Римѣ.

характерная, почему, при декоративности прочихъ изображеній этого сюжета на саркофагахъ и въ рельефахъ, заслуживаетъ разбора въ подробностяхъ. Фреска (рис. 13) эта, въ видѣ исключенія, исполнена была не въ криптѣ, но въ обыкновенной галлереѣ, или въ одномъ изъ ходовъ катакомбы, и назначена была, очевидно, украсить собою стѣну, въ которой положены были или два покойника одной семьи, или двое скончавшихся одновременно. Оба мѣста (loculi) были замурованы и заштукатурены, при чемъ каждое было окаймлено и поверхъ все украшено каймою, съ обычными разводами съ виноградными листьями и гроздьями, а въ серединѣ, на промежуточной (выш. 0.43 м.) полосѣ написано (рис. 14). въ видѣ живописнаго фриза (дл. 1 м. 47), фресковое изображеніе «Поклоненія волхвовъ». Впослѣдствіи, разыскивая мощи мучениковъ, открыли оба мѣста и, выламывая развѣдочную яму въ серединѣ, нѣсколько повредили фреску возлѣ фигуры Божіей Матери, но все же оставили священное изображеніе въ цѣлости.

Это изображеніе представляетъ группу Божіей Матери съ Младенцемъ не на краю сцены, но въ серединѣ ея, чѣмъ достигается торжественность и церемоніальность поклоненія, впослѣдствіи ставшая обязательною

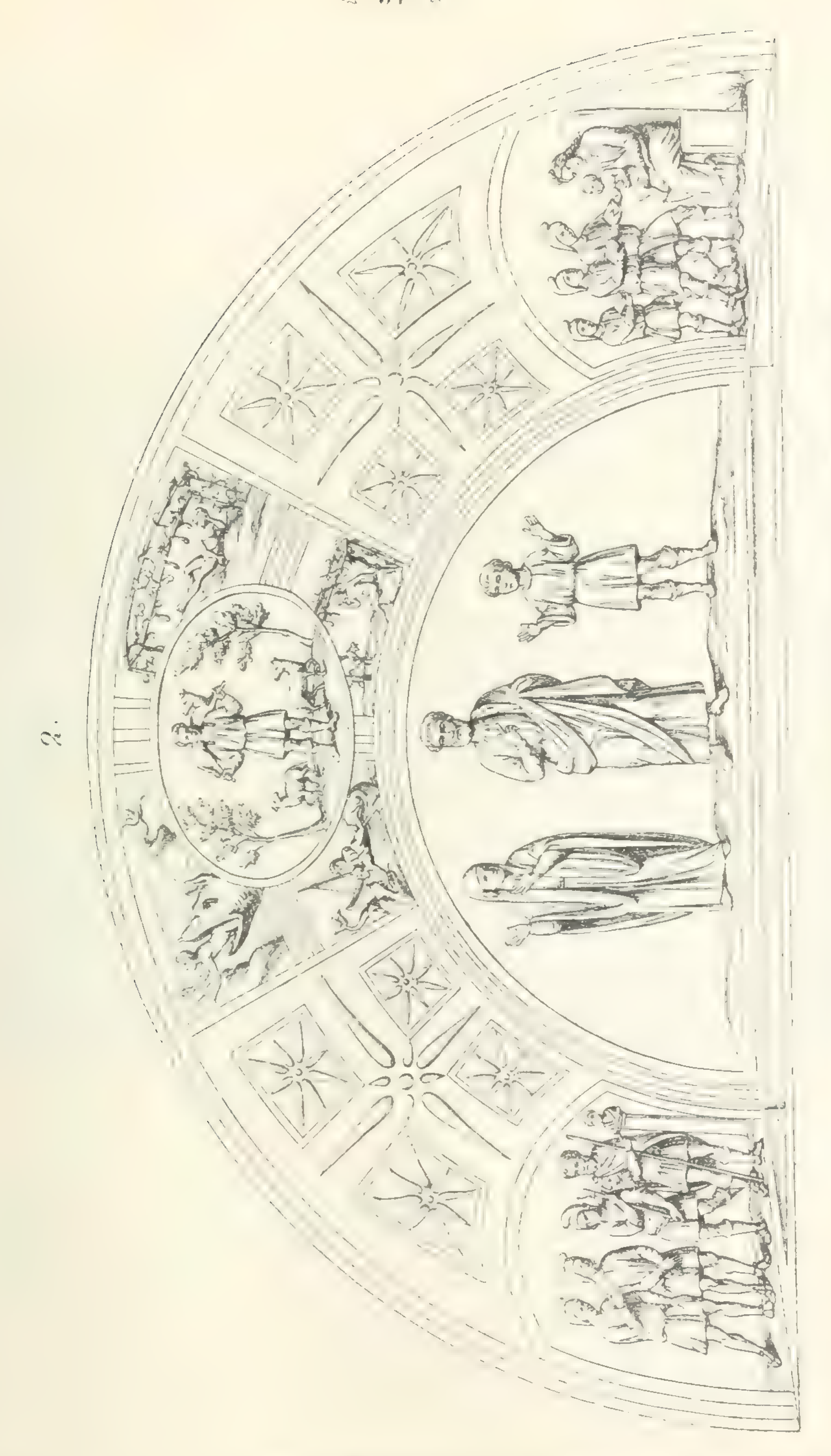


14. «Поклоненіе волхвовъ» — фреска катакомбъ Домитиллы въ Римѣ.

и давшая самому изображенію характеръ иконы. Откуда произошло это построеніе, мы можемъ только догадываться: возможно, что оригиналъ этой темы былъ исполненъ впервые въ криптѣ, подобно мозаикѣ ц. Аполлинарія Новаго въ Равеннѣ. Тема эта, какъ увидимъ ниже, наиболѣе отвѣчаетъ началу IV вѣка, времени перваго торжества христіанскаго ученія, и только въ этомъ качествѣ могла быть исполнена надъ усыпальницею. Божія Матерь сидитъ въ глубокомъ (плетеномъ) креслѣ и, поднявши слегка голову, приглашаетъ протянутою правою рукою волхвовъ подойти; Младенецъ (фигура частью разрушена), сидя на лѣвомъ колѣнѣ Матери и охваченный ея лѣвою рукою, также протягиваетъ съ привѣтомъ правую руку (на саркофагахъ Онъ принимаетъ или беретъ рукою самые дары). Обѣ фигуры представлены почти лицомъ къ зрителю и только слегка обернулись направо. По сторонамъ Божіей Матери изображены четыре волхва, спѣшно подходящіе къ ней съ дарами,—четыре, а не три, какъ обыкновенно, и не два, какъ иногда приходилось изображать внутри аркосолія, явно по условіямъ длиннаго фриза. Фигуры волхвовъ грубо очерчены коричневыми линіями и оставлены затѣмъ совершенно не разработанными, а такъ какъ движенія ихъ рѣзки, сильны и представлены сравнительно правильно, но тѣло грубо моделлировано, а одежды только расцвѣчены, залиты краскою, безъ полутоновъ, то можно думать (Шульце), что рисовальщикъ исполнялъ съ извѣстнаго ему готоваго оригинала (миніатюра?). То же относится и къ фигурѣ Божіей Матери и Младенца, хотя въ этой группѣ, по крайней мѣрѣ, подробности написаны ясно. Богоматерь облачена здѣсь въ пышную далматику бѣлаго или желтовато-палеваго цвѣта; далматика украшена по переду и по коймамъ пурпуровыми (еще коричневыми) нашитыми полосами. Любопытной принадлежностью убора служитъ убрусъ — короткое головное покрывало, спускающееся по плечамъ концами и окаймленное, подобно далматикѣ, пурпурною полосою. Волосы Божіей Матери спереди заплетены косами. Младенецъ одѣтъ въ бѣлую рукавную рубашку, съ пурпурными коймами и кругами. И Божія Матерь и Младенецъ одинаково протягиваютъ правую руку, привѣтствуя приходящихъ волхвовъ. Остальныя подробности изображенія не различимы, вслѣдствіе малой сохранности фрески, находящейся на уровнѣ человѣческаго роста и подверженной порчѣ въ узкой галлереѣ. Фонъ изображенія свѣтлый, въ нѣсколькихъ мѣстахъ представляетъ слегка намѣченные контуры блестящихъ занавѣсей, что условно обозначаетъ внутренность дома или двора.

Подобное изображеніе, но съ тремя волхвами, только крайне разрушенное[1]), находится въ галлереѣ катакомбъ Ѳразона и Сатурнина; здѣсь

1) Liell. p. 235—9. fig. 16.



15. Роспись въ катакомбѣ св. Каллиста, съ «Поклоненіемъ волхвовъ», по рис. Garrucci, 352.

особенно пострадала группа Божіей Матери съ Младенцемъ, и потому всякія сужденія о стилѣ и времени фрески для нашей задачи совершенно безполезны.

Несравненно болѣе сохранилась главная группа Божіей Матери съ Младенцемъ въ извѣстной фрескѣ катакомбъ Каллиста[1]), написанной въ аркосоліумѣ одной изъ галлерей, рядомъ съ образомъ Добраго Пастыря и другой, исчезнувшею фрескою. Но такъ какъ вся лѣвая часть картины (рис. 15) была уже разрушена въ древности, то Бозіо оставилъ ее безъ описанія. Марія сидитъ здѣсь (рис. 16) въ высокомъ креслѣ, окутанная въ



16. Фреска катакомбъ Каллиста въ Римѣ. Wilpert, 144.

красноватую одежду и съ легкимъ бѣлымъ покрываломъ на головѣ: на ея колѣнахъ сидитъ одѣтый въ красноватую тунику Младенецъ, подобно Матери протягивающій правую руку волхвамъ. Фреска относится къ IV вѣку.

Прочія фресковыя изображенія «Поклоненія волхвовъ» въ катакомбахъ свв. Петра и Марцеллина, св. Киріаки, Каллиста, Бальбины, въ музеѣ Катаніи и прочее или совершенно нынѣ разрушены и существуютъ только въ мало достовѣрныхъ снимкахъ, или не сохранили главной группы[2]).

1) Liell, p. 241—8; fig. 19—22.
2) Garrucci, tav. 35, 2; Liell, fig. 20.

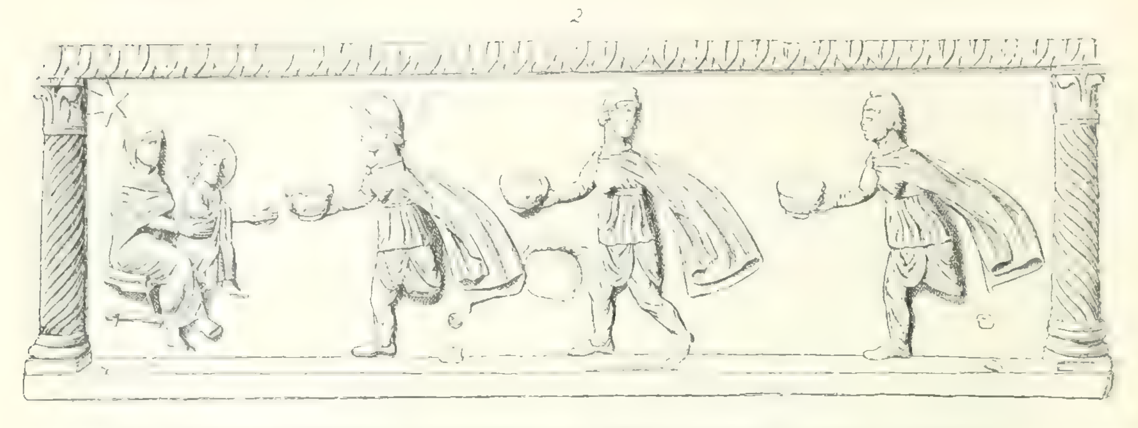
Поклоненіе волхвовъ является на *римскихъ и равеннскихъ саркофагахъ* IV и V столѣтій одною изъ самыхъ обычныхъ, излюбленныхъ темъ, или передаваемыхъ въ возможно краткой схемѣ, или обставленныхъ также различными подробностями. Въ схематическомъ изображеніи этотъ сюжетъ появляется обыкновенно на одной изъ угловыхъ сторонъ саркофага или даже его крышки: Богоматерь сидитъ или на камнѣ, на кускѣ скалы, или даже въ креслахъ изъ разряда садовой мебели, часто прямо тростниковой, очевидно, легко переносимой. Она облачена, какъ мать, въ густое покрывало, охватывающее ея голову, и держитъ у себя на колѣнахъ, чаще всего обѣими руками, Младенца. Младенецъ, съ живостью ребенка, взялъ уже у перваго изъ подошедшихъ волхвовъ блюдо съ дарами, а этотъ волхвъ указываетъ на звѣзду, стоящую надъ Младенцемъ, двумъ другимъ волхвамъ, несущимъ дары. Сзади кресла стоитъ Іосифъ. Изображеніе разнообразится тѣмъ, что Младенецъ тянется къ дарамъ, иногда указываетъ на нихъ или на волхвовъ рукою. У ногъ Богоматери иногда представляются (рис. 17) лежащими волъ и оселъ; иногда эта же сцена осложнена изображеніемъ Рождества, т. е.



17. Рельефъ на саркофагѣ церкви св. Трофима въ Арлѣ, Garrucci, 317,4.

Богоматерь сидитъ позади яслей и къ ней подходятъ волхвы. Всѣ вышеприведенныя детали этого сюжета ясно указываютъ, что онъ берется исключительно въ историческомъ характерѣ. Но, что для общей исторіи типовъ всего важнѣе, это положеніе (рис. 18) и Богоматери и Младенца въ профиль къ зрителю и *прямо лицомъ* передъ волхвами, такъ какъ и волхвы представляются въ рельефѣ также въ профиль: очевидно, живое и натуральное искусство первыхъ пяти вѣковъ христіанской эры хотѣло выразить этимъ столько же беззавѣтную вѣру волхвовъ, сколько и милость Божію живую. Уже въ пятомъ вѣкѣ стали, какъ увидимъ, изображать Божію Матерь съ Младенцемъ *иконно* прямо лицомъ передъ зрителемъ.

но тогда и волхвовъ представляли по объ стороны, какъ предстоящихъ на иконѣ.



18. «Поклоненіе волхвовъ» на саркофагѣ экз. Исаакія († 643) въ церкви св. Виталія въ Равеннѣ, по рис. Garrucci, 311,2.

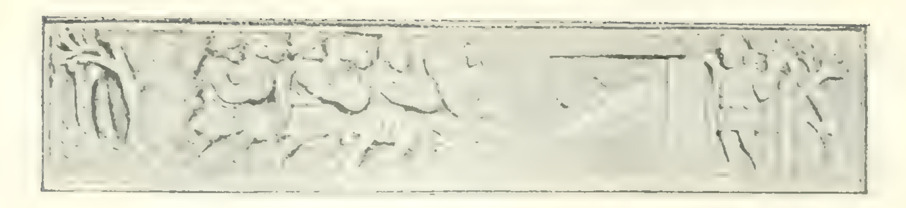
Одно изъ лучшихъ изображеній (рис. 19) находится на большомъ саркофагѣ (стоитъ при входѣ) въ Латеранскомъ музеѣ, найденномъ въ базиликѣ св. Павла и сильно реставрированномъ. Рельефы саркофага, кромѣ неоконченныхъ бюстовъ мужа и жены въ среднемъ щиткѣ, представляютъ вверху: *Сотвореніе Евы, дарованіе Богомъ колоса и козленка и древа познанія добра и зла со змьею: Превращеніе воды въ вино, Умноженіе хлѣба и рыбы, Воскрешеніе Лазаря*; внизу—*Поклоненіе волхвовъ, Исцѣленіе слѣпорожденнаго, Даніилъ во рву львиномъ, Отреченіе Петра, Плѣненіе Петра* и *Изведеніе воды Моисеемъ*. Марія сидитъ здѣсь на плетеномъ высокомъ креслѣ съ подножіемъ. Верхняя одежда покрываетъ ее съ головою; за ея кресломъ стоитъ бородатый Іосифъ; передній волхвъ указываетъ другимъ на звѣзду; приносимые дары представлены не на блюдахъ, но въ небольшихъ сосудахъ и ящичкахъ; Младенецъ, въ возрастѣ отрока, сидитъ на колѣнахъ.

Подобныхъ скульптурныхъ изображеній на саркофагахъ только Латеранскаго музея, но помѣщенныхъ частью на крышкѣ, насчитывается до десяти [1]), но лишь одинъ разъ Младенецъ представленъ въ образѣ груднаго, спеленатаго дитяти, которое Марія только что вынула изъ ясель, стоящихъ рядомъ подъ навѣсомъ, гдѣ укрываются волъ и оселъ (рис. 20). Ряды саркофаговъ въ другихъ собраніяхъ Рима, въ церквахъ его и монастыряхъ, виллахъ и музеяхъ, также въ Равеннѣ, Анконѣ, Миланѣ, Сиракузахъ, Равелло, Арлѣ (рис. 21), представляютъ обычную композицію. Сар-

1) Liell. p. 251 s. fig. 24—31.



19. «Поклоненіе волхвовъ» на саркофагѣ Латеранскаго Музея въ Римѣ.



20. «Поклоненіе волхвовъ» и «Рожденіе Христово» на саркофагѣ Латеранскаго Музея.

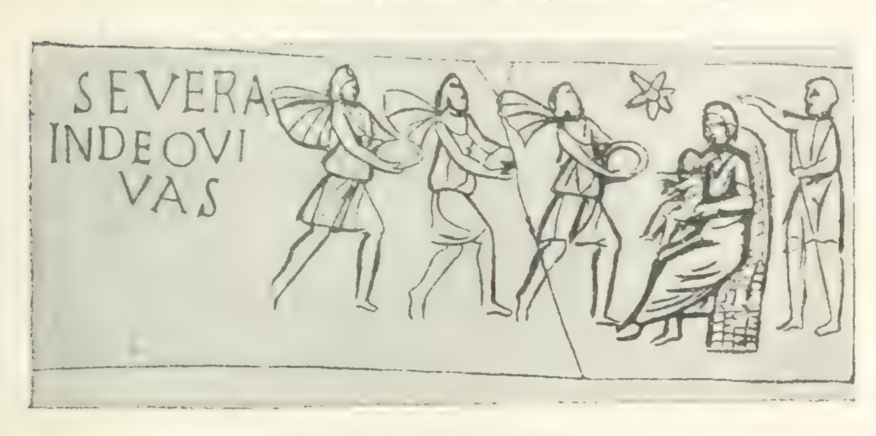
3

21. Рельефъ на саркофагѣ въ соборѣ г. Толентино. Garrucci. 303,3.

кофагъ въ церкви св. Доминика въ Толедо представляетъ Младенца спеленатымъ (рис. 22). Затѣмъ, на надгробной плитѣ нѣкоей Северы (изъ кат. Прискиллы) рѣзьбою представлено (рис. 23) «Поклоненіе волхвовъ», также на вазѣ изъ чернаго мрамора (въ Кирхеріанскомъ Музеѣ), на одной медали и на лампѣ.



22. «Поклоненіе волхвовъ» на саркофагѣ въ Толедо.



23. Плита Латеранскаго Музея.

Замѣчательная (рис. 24) по свободной художественной манерѣ конца IV вѣка серебряная мощехранительница въ церкви св. Назарія въ Миланѣ[1]) (capsella argentea), найденная въ 1894 году въ гранитной урнѣ съ надписью: reliquiae sanctorum, въ видѣ четыреугольной коробочки или пиксиды съ крышкою, украшена чеканными изображеніями Спасителя съ Апостолами, Божіей Матери съ Младенцемъ и поклоняющимися волхвами, исторіи Сузанны и суда Соломонова. Мощехранительница была, очевидно, заложена подъ престолъ въ 382 году при освященіи церкви. Здѣсь Божія Матерь не только представлена безъ нимба, но держитъ еще нагого Младенца у себя

1) Venturi. A. Storia d. arte it. I. fig. 446—7; p. 549. sq.

на колѣнахъ, а два атлета-пастуха подносятъ на блюдахъ дары, и за ними видны еще шесть фигуръ. Сама Божія Матерь, подъ стать атлетамъ, напоминаетъ микель-анжеловскихъ Мадоннъ и, вмѣстѣ съ любопытными типами верховныхъ апостоловъ, составляетъ своего рода исключеніе въ ряду общепринятыхъ священныхъ типовъ древне-христіанскаго искусства: это образецъ любопытнаго переживанія гладіаторскихъ идеаловъ II—III столѣтій. Несомнѣнно, что образцы и подражанія этимъ образцамъ принадлежатъ исключительно Риму и никакъ не могутъ быть относимы къ греческому Востоку, какъ то думалъ Гревенъ.



24. Серебряная мощехранительница церкви св. Назарія въ Миланѣ.

Великолѣпный (рис. 25 и 26) барельефъ, сохраняющійся въ музеѣ Лавижери въ Тунисѣ, является наиболѣе художественнымъ изображеніемъ «Поклоненія волхвовъ» и въ то же время весьма раннимъ памятникомъ иконографіи. Плита этого барельефа была найдена въ базиликѣ Дамусъ-Эль-Карита въ Кароагенѣ у южнаго бокового входа, рядомъ съ неизвѣстнымъ склепомъ или усыпальницею, пристроенною къ стѣнѣ базилики. Къ крайнему сожалѣнію, барельефъ сохранился только въ одной части, и то не вполнѣ. Нижній рельефъ, представлявшій явленіе ангела пастырямъ, сохранился лишь въ нѣсколькихъ кускахъ. Плита въ цѣломъ представляетъ разработку древне-христіанской темы—прославленія Рождества Спасителя, сопровождающагося

благовѣстіемъ простому люду и поклоненіемъ великихъ міра. Ранѣе было указано, что эта древне-христіанская тема столь же художественно была воспроизведена во фрескѣ катакомбъ Прискиллы, какъ первая манера образа славнаго Рождества. Второй художественный опытъ даетъ нашъ барельефъ, представляя «Поклоненіе волхвовъ» въ особенно торжественной обстановкѣ. Божія Матерь съ Младенцемъ сидитъ здѣсь на почетномъ престолѣ, поставленномъ на подножіи, которое утверждено на рядѣ небольшихъ колонокъ. Марія сидитъ на мягкой подушкѣ трона, обратившись къ волхвамъ и держа Младенца Іисуса передъ собою на колѣнахъ; Младенецъ держитъ въ лѣвой рукѣ свитокъ, правую же, вѣроятно, протягивалъ къ волхвамъ. Позади этой группы стоятъ двѣ фигуры въ апостольскихъ одеждахъ, обѣ поднявъ правую руку, въ знакъ поклоненія или торжественнаго привѣтствія группѣ волхвовъ. Въ двухъ фигурахъ ранѣе думали видѣть пророковъ Исаію и Михея, свидѣтельствовавшихъ о Рождествѣ Спасителя, но для данной эпохи такое толкованіе неумѣстно; несравненно болѣе отвѣчаетъ эпохѣ видѣть въ этихъ фигурахъ образы двухъ архангеловъ за трономъ, обычныхъ спутниковъ Спасителя и Маріи, начиная съ IV столѣтія. Передъ трономъ ангелъ, выступая впередъ, приглашаетъ волхвовъ подойти къ трону. Въ прочей части барельефъ не сохранился, и только на лѣвомъ углу видно заканчивавшее всю картину дерево. Большинство историковъ искусства, восхищаясь тонкою рѣзьбою драпировокъ, относило этотъ фрагментъ по стилю къ четвертому вѣку, иные—къ концу четвертаго столѣтія. Дѣйствительно, даже неправильности въ рисункѣ, здѣсь наблюдаемыя, указываютъ на относительно раннюю



25. Части рельефа, съ изображеніемъ «Явленія ангела пастырямъ», изъ Кароагенской базилики.



26. Рельефъ «Поклоненія волхвовъ» V вѣка, открытый въ развалинахъ Карѳагенской базилики. Музей Лавижери.

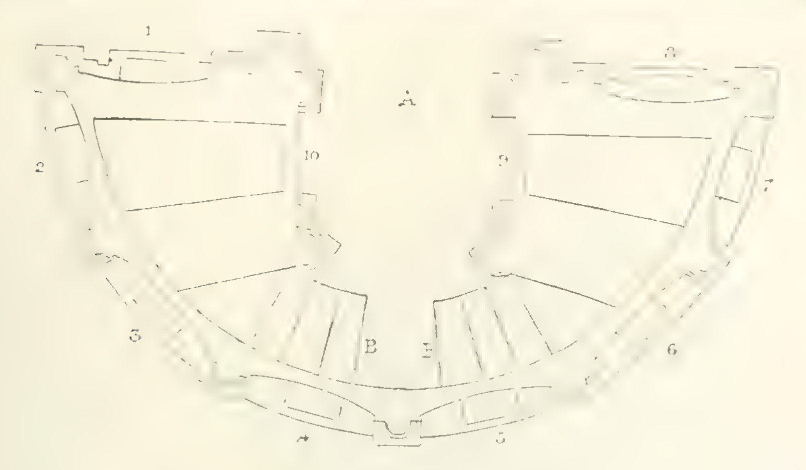


27. «Поклоненіе волхвовъ» на рѣзной двери въ римской базиликѣ св. Сабины.

эпоху барельефа, а по общему стилю онъ примыкаетъ еще къ типу Александрійскаго рельефа, извѣстнаго своимъ живописнымъ направленіемъ.

Рядъ рельефовъ заканчивается характернымъ въ иконографическомъ отношеніи изображеніемъ «Поклоненія волхвовъ» на извѣстной рѣзной двери базилики св. Сабины (рис. 27): здѣсь изображеніе дано на фонѣ городской стѣны (Виѳлеема), и Марія съ Младенцемъ представлены сидящими наверху нѣкоторой платформы въ видѣ уступчатой террасы. Такая реалистическая подробность въ иконографіи этой темы болѣе не встрѣчается и показываетъ, что замѣчательная иконографія двери является оригинальною переработкою излюбленныхъ древнехристіанскимъ искусствомъ темъ, но еще въ иныхъ памятникахъ намъ пока неизвѣстною.

Извѣстный амвонъ, открытый въ Салоникахъ[1]) и перевезенный нынѣ въ Константинопольскій музей древностей, изъ массивнаго мрамора, весь

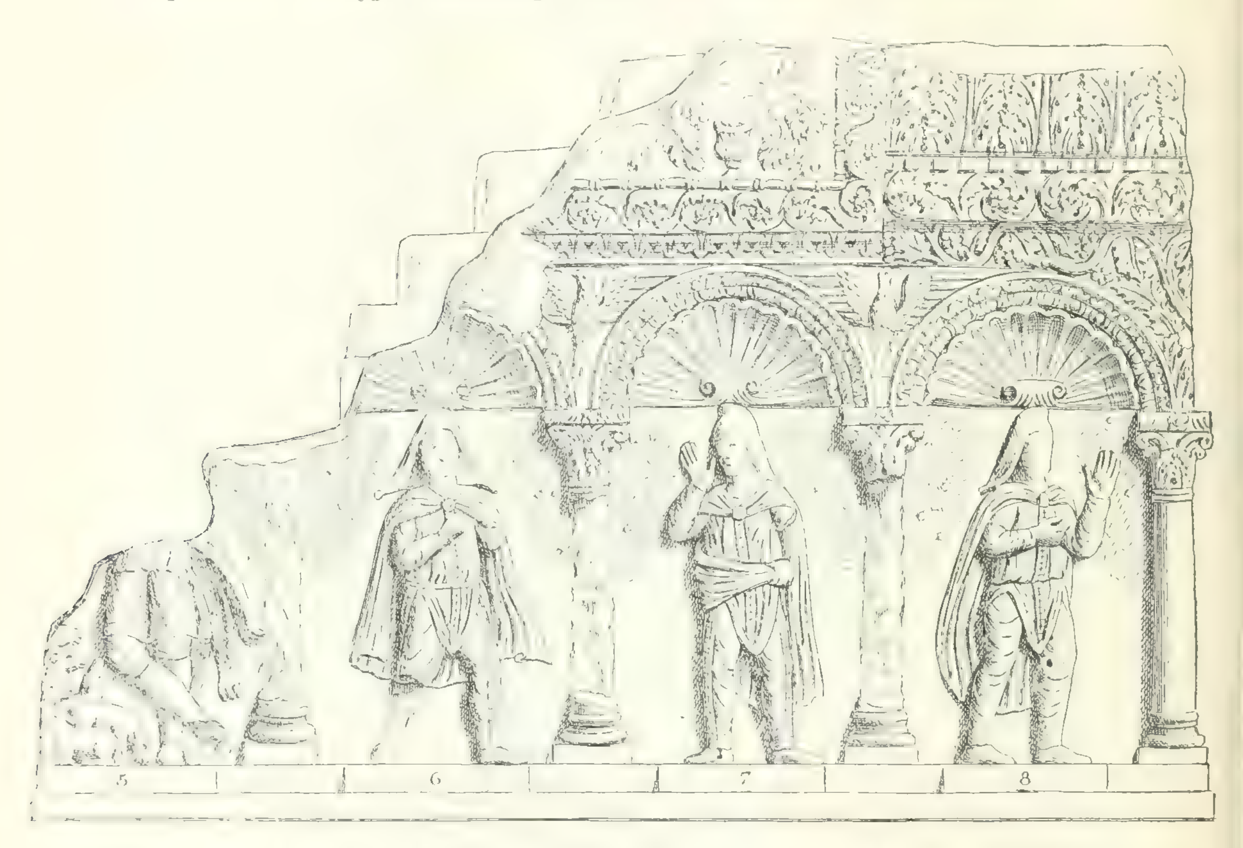


28. Планъ Солуньскаго амвона.

29. Амвонъ изъ Салоникъ, въ Константинопольскомъ музеѣ, по рис. Garrucci. 126.

1) Duchesne et Bayet. Mémoire sur une mission au mont Athos. 1877; Garrucci. tav. 126.

пышно украшенный тонкою, но плоскою (живописною скорѣе, чѣмъ пластическою) рѣзьбою, по верху поясомъ большихъ акантовъ, ниже пышными развоями, представляетъ (по одной фигурѣ) въ нѣсколькихъ арочныхъ нишахъ (рис. 28, 29 и 30) «Поклоненіе волхвовъ». Въ средней нишѣ, обращенной на лицо, изображена сидящая на большомъ тростниковомъ креслѣ Богоматерь съ Младенцемъ на колѣнахъ, обращенные лицомъ прямо къ зрителю. Такимъ образомъ, этотъ историческій сюжетъ скульптурныхъ саркофаговъ здѣсь оказывается перешедшимъ уже въ иконное изображеніе, въ силу самаго размѣщенія сюжета въ центральной нишѣ и боковыхъ. На скульптурахъ саркофаговъ фигура Богоматери почти исключительно представлялась въ



30. Амвонъ, перенесенный изъ Салоникъ въ музей Константинополя, по рис. Garrucci, 426.

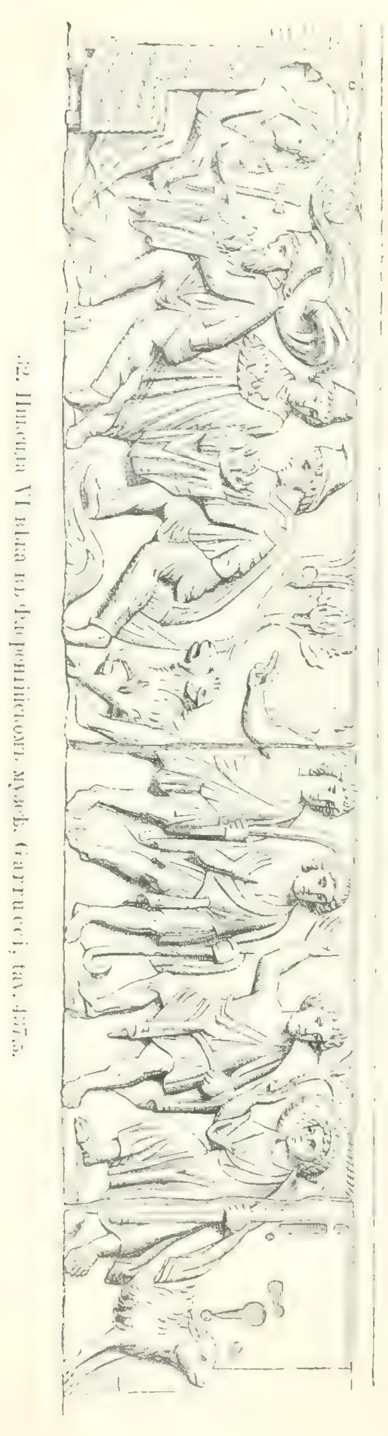
профиль, какъ бы тамъ эта тема ни помѣщалась,—на передней ли сторонѣ, въ ряду съ другими сюжетами, или одна, на боковой сторонѣ саркофага, занятой исключительно этою темою, или на крышкѣ саркофага: повсюду Богоматерь изображалась сообразно съ расположеніемъ подходящихъ къ ней волхвовъ, къ нимъ лицомъ. Обстоятельство это тѣмъ значительнѣе, что, въ отличіе отъ нашего сюжета, на тѣхъ же саркофагахъ весьма рано форми-

руется иконное представленіе лицомъ къ зрителямъ Спасителя, окруженнаго апостолами, въ торжественномъ образѣ. Далѣе, въ Солуньской фигурѣ Богоматери на амвонѣ наблюдаются уже всѣ тѣ основныя черты, за которыми потомъ придется слѣдить въ обособленныхъ иконныхъ изображеніяхъ Богоматери, а именно: она представлена закутанной, съ головою, въ покрывало или мафорій, который мелкими складками (очевидно, онъ изъ тонкой матеріи) окутываетъ весь верхъ фигуры, покрывая грудь и руки; концы его заброшены затѣмъ за лѣвое плечо. Подъ мафоріемъ верхняя одежда Богоматери соотвѣтствуетъ мужскому гиматію и представляетъ, повидимому, такъ называемую, столу или паллій, который впослѣдствіи превращается въ лоръ. Эта одежда идетъ косымъ вырѣзомъ по хитону и имѣетъ узкіе рукава. Богоматерь держитъ Младенца правою рукою за правое плечо, а лѣвая рука ея находится у лѣваго колѣна Младенца, такъ какъ она только что передъ этимъ поддерживала Младенца подъ бедро. Такимъ образомъ, положеніе Богоматери и Младенца объясняется вполнѣ натурально: она только что усадила Сына, и руки ея въ безсознательномъ покоѣ держатся около Его фигуры, въ естественной позѣ. Фигуры, однако, настолько обезображены разрушеніемъ и обколоты со всѣхъ сторонъ, что положеніе лѣвой руки Младенца нельзя различить (правая благословляетъ), но Онъ представляетъ уже того Отрока, какимъ Онъ вообще является въ византійскомъ и древне-христіанскомъ искусствѣ.



31. Образъ Божіей Матери съ Младенцемъ на Солунскомъ амвонѣ.

Общій характеръ изображеній значительно отошелъ отъ граціозной и свободной пластики древне-христіанскихъ саркофаговъ, и на мѣсто наивнаго и простого представленія выступила какъ бы разомъ (рис. 31) сухая манерность, преувеличенное стремленіе къ позѣ, къ величавости и строгости. Между тѣмъ, амвонъ относится еще къ V вѣку и по орнаментикѣ стоитъ на почвѣ манеры роскошныхъ рѣзныхъ, пока называемыхъ «малоазійскими», саркофаговъ IV—V столѣтій.



32. Плитка VI вѣка въ Флорентійскомъ музеѣ. Garrucci, tav. 457,3.

Условно называемый нами типъ «Кипрской» Божіей Матери (Божія Матерь, сидя, держала Младенца передъ собою) также, несомнѣнно, принадлежитъ еще древне-христіанскому и греко-восточному искусству, хотя и не получилъ въ древности окончательной формировки и не имѣетъ того значенія, какое онъ пріобрѣтаетъ въ періодъ вторичнаго процвѣтанія византійскаго искусства, т. е. въ IX—XII столѣтіяхъ. Затѣмъ, уже изъ общихъ наблюденій ясно, что источникомъ этого типа была тема «Поклоненія волхвовъ», данная не въ древне-христіанской композиціи, но въ новой, какъ оказывается, греко-восточнаго происхожденія вообще, сирійскаго въ частности, въ которой Божія Матерь съ Младенцемъ изображаются не бокомъ и въ профиль, а оба лицомъ къ зрителю, волхвы же представляются по сторонамъ этой группы. Многіе изъ памятниковъ, представляющихъ какъ разъ этотъ самый типъ Божіей Матери, настолько значительны, что разсматриваются въ исторіи византійской иконографіи, а потому мы здѣсь укажемъ только тѣ болѣе ранніе и сравнительно мелкіе, второстепенные по значенію, памятники, которые не заслуживаютъ разсужденія въ отдѣльности, а лишь въ группировкѣ по типамъ. Кромѣ того, разсмотрѣніе мелкихъ памятниковъ въ типи-

ческой группѣ укажетъ яснѣе тѣ варіанты типа, которые произошли въ настоящемъ періодѣ.



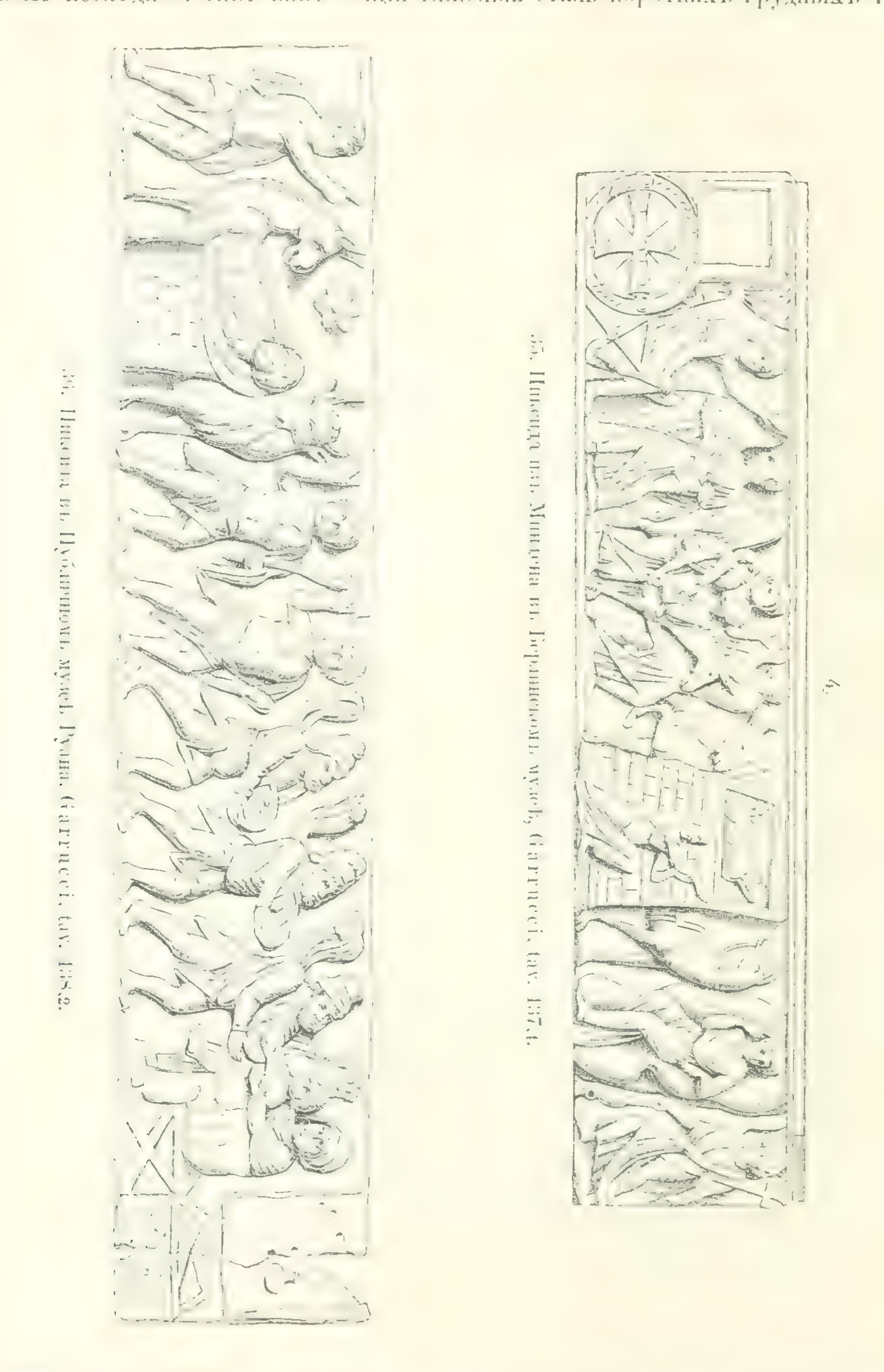
33. Пиксида въ Національномъ музеѣ Барджелло во Флоренціи.



34. Другая часть пиксиды въ Національномъ музеѣ во Флоренціи.

На первомъ мѣстѣ мы поставимъ (рис. 32, 33 и 34) пиксиду изъ слоновой кости, изданную Грэвеномъ, и находящуюся *въ музеѣ Барджелло* во

Флоренціи[1]. Грэвенъ относитъ ее къ V или VI столѣтію, а мы предпочитаемъ послѣднее, такъ какъ общій тяжелый стиль короткихъ грудныхъ фи-



34. Пиксида въ Публичномъ музеѣ Руана. Garrucci, tav. 438,2.

35. Пиксида изъ Минцена въ Берлинскомъ музеѣ, Garrucci, tav. 437,4.

1) Hans Graeven. Frühchristliche u. mittelal. Elfenbeinwerke in phot. Nachbild. Italien. 1900. № 21.

гуръ и пожилой матрональный типъ Божіей Матери указываютъ именно на VI—VII столѣтіе. По принятой композиціи, Божія Матерь сидитъ здѣсь еще въ профиль, въ креслѣ, плетеномъ изъ тростнику, и держитъ Младенца прямо передъ собою, который, протягивая правую руку къ приношенію волхва, держитъ въ то же время въ лѣвой крестъ на небольшомъ древкѣ. Такого рода крестъ, видимо, отличается отъ обычнаго посоха, оканчивающагося крестомъ, и по формѣ древка относится къ крестамъ, полагаемымъ на престолѣ. Этотъ крестъ имѣетъ форму, напоминающую кресты-складни, которые во множествѣ извлечены изъ земли въ Сиріи, Египтѣ, Херсонесѣ и прочее, и внутри которыхъ полагали на храненіе или частицы св. мощей, или иныя освященныя частицы [1]. Во всякомъ случаѣ, варіантъ важно имѣть въ виду для сравненія съ романскими изображеніями, а также и съ разобраннымъ выше рельефомъ древне-христіанскаго происхожденія на металлической пиксидѣ. Одного пошиба и одинаковаго содержанія пиксиды въ Музеяхъ Руана и Берлина (рис. 35, 36 и 37).



37. Серебряный ящичекъ [illegible] въ соб. Санъ-Назаро въ Миланѣ, [illegible] castell Brivi [illegible].

Почти единичнымъ явленіемъ представляются (рис. 38 и 39) статуэтки Карѳагенскаго музея древностей имени епископа Лавижери, находимыя, по свидѣтельству первыхъ описателей христіанскаго Карѳагена, въ его развалинахъ [2]. Статуэтки эти были открываемы среди христіанскихъ

1) Въ собраніи графа Г. С. Строганова имѣлась пластинка, съ изображеніемъ апостола Петра, который водружаетъ подобный же крестъ на холмикѣ съ четырьмя райскими источниками. Возможно, что въ настоящемъ случаѣ вспоминаются именно кресты, утверждавшіеся на престолѣ или за престоломъ. Ср. другую пластинку того же собранія со Спасителемъ, издан. Грэвеномъ, таб. 65 и 66.

1) Delattre. R. P. Le culte de la S. Vierge en Afrique d'après les monuments archéologiques, 1907. p. 28—60.

лампочекъ и напоминаютъ собою немногія христіанскія же фигурки въ нимбахъ, выполненныя изъ обожженной глины. Далѣе, подобныя имъ статуэтки, тоже въ маломъ количествѣ пока открытыя (2^1_2 экземпляра), представляютъ женщину, сидящую на креслѣ, съ ногами на подножіи,





35. Карѳагенскія статуэтки изъ жженой глины, принимаемыя за изображеніе Божіей Матери.

также относимую къ образу Божіей Матери. Менѣе сомнѣній касательно сюжета возбуждаютъ изъ всѣхъ этихъ предметовъ двѣ статуэтки, на которыхъ женщина изображена съ младенцемъ, сидящимъ на ея ко-

лѣнахъ, прямо передъ зрителемъ. Ея грудь украшена ожерельемъ, самый край верхней одежды также набранъ жемчугомъ. Исполненіе крайне грубое, и руки обѣихъ фигуръ прижаты къ колѣнамъ въ примитивной манерѣ: кресло имѣетъ характеръ большого тростниковаго сиро-египетскаго и обычнаго въ иконографіи Божіей Матери сѣдалища. Остается вполнѣ подъ вопросомъ: изображается ли, дѣйствительно, здѣсь Божія Матерь съ Младенцемъ Іисусомъ и къ какому времени подобная скульптурная тема относится. Въ отвѣтъ на этотъ вопросъ представляется прежде всего рядъ оговорокъ,—такъ мало извѣстна еще область языческихъ статуэтокъ Карѳагена, которая можетъ представлять оригиналы подобныхъ типовъ, и даже самое назначеніе этого рода издѣлій въ римскомъ Карѳагенѣ. Очевидно, что къ христіанскимъ статуэткамъ такого рода не приложимо погребальное назначеніе, какое имѣли терракотты въ древней Греціи.

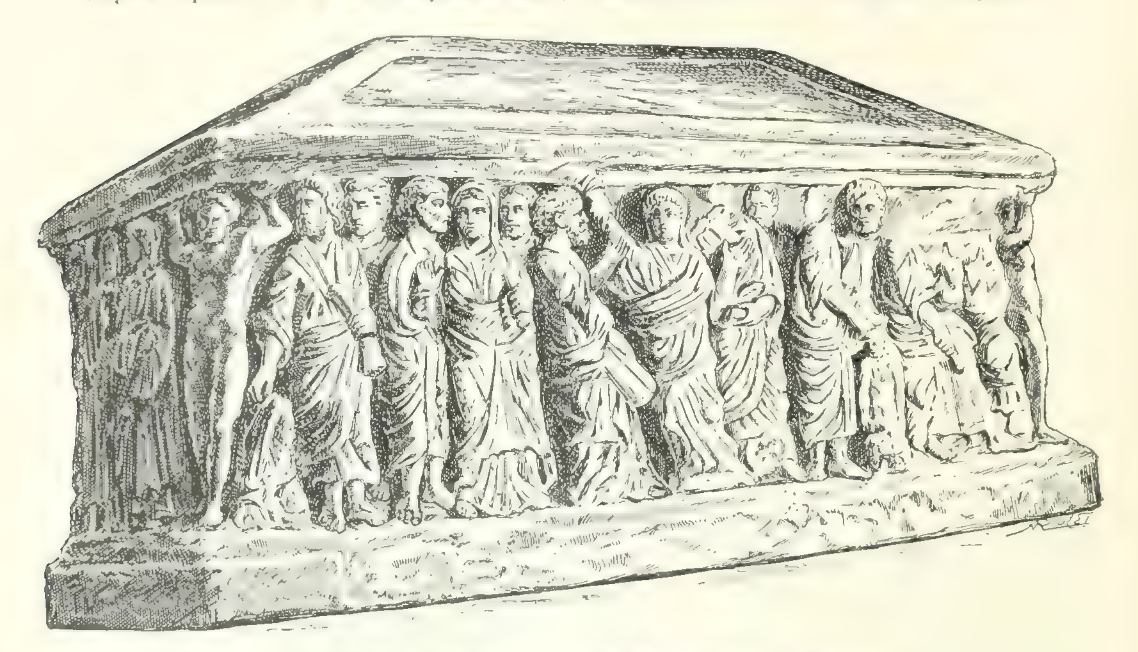


39. Глиняная статуйка.

Статуэтки выполнены изъ тонкой глины, но грубы по самой модели, и между тѣмъ по тонкой раздѣлкѣ драпировокъ указываютъ на эпоху III—IV вѣка по Р. Х. Въ одной статуэткѣ обращаетъ на себя вниманіе подробность: мать кормитъ грудью ребенка, и хотя статуэтка (безъ головы) по композиціи нисколько не напоминаетъ обычныхъ изображеній Изиды, кормящей Горуса, однако, была на первыхъ порахъ принята именно за мѣстную передѣлку поздне-египетскаго образца.

Помимо сомнѣній, возникающихъ при данномъ вопросѣ, не могутъ ли эти статуэтки относиться къ поздне-языческимъ культамъ, и, съ другой стороны, почему нельзя было бы предполагать появленія ихъ въ средѣ христіанскихъ древностей, мы не знаемъ даже спеціальнаго назначенія подобныхъ издѣлій въ художественной промышленности позднѣйшаго языческаго міра: нѣтъ ничего невозможнаго, если эти статуэтки относятся къ дѣтскимъ игрушкамъ, т. е. кукламъ, развлекающимъ дѣтей и представляющимъ мать съ ребенкомъ. Въ концѣ концовъ, археологія ничего не теряетъ, оставляя вопросъ до времени открытымъ, такъ какъ эти статуэтки, повторяя рядъ вполнѣ извѣстныхъ подробностей костюма и украшеній временъ конца Римской Имперіи, не даютъ ничего новаго.

Въ прежнее время[1]), когда господствовало почти общее увлеченіе древне-христіанскою символикою и загадочными темами фресокъ въ римскихъ катакомбахъ и рельефовъ на саркофагахъ, придавали особенное значеніе двумъ (рис. 40 и 41) саркофагамъ, находящимся въ криптѣ церкви



40. Саркофагъ въ криптѣ церкви св. Енграціи въ Сарагоссѣ.



41. Второй саркофагъ въ церкви св. Енграціи въ Сарагоссѣ, съ тожд. барельефомъ.

1) См. литературу предмета и мнѣніе автора ст. H. Leclercq въ Dictionnaire Cabrol, v. Assomption (dans l'art), fig. 1025—6. При этомъ должно замѣтить, что ни одинъ изъ памятниковъ, привлеченныхъ авторомъ, не представляетъ, въ дѣйствительности, Вознесенія Божіей Матери, а только «Вознесеніе Господне», какъ то: извѣстная фреска церкви св. Климента

св. Енграціи въ Сарагоссѣ. Саркофаги любопытны особо высокимъ горельефомъ, провинціально утрированною мелочностью драпировокъ и равно безпокойными движеніями грубо исполненныхъ и массивныхъ оконечностей, и относятся еще къ IV вѣку; на обоихъ саркофагахъ рельефы исполнены по одному рисунку, но съ нѣкоторою разницею въ исполненіи. Темы довольно сложны (болѣе 20 фигуръ на трехъ сторонахъ), но обычныя: Исцѣленіе кровоточивой, Оранта (Марія?) среди двухъ верховныхъ апостоловъ, Исцѣленіе слѣпорожденнаго, Чудо въ Канѣ, но въ срединѣ представлена вновь Оранта среди двухъ верховныхъ апостоловъ, къ ней обращенныхъ, съ поднятою правою рукою, за которую беретъ Десница съ неба. По аналогіи съ извѣстнымъ древнимъ изображеніемъ Вознесенія Господня, въ которомъ Спасителя, восходящаго на верхъ горы, беретъ за руку Десница Господня, а также по нѣкоторому сближенію съ текстомъ апокрифа De transitu Mariae, еще думаютъ видѣть здѣсь «Вознесеніе Божіей Матери».

Чрезвычайно характерныя и доселѣ еще не разъясненныя ни со стороны содержанія, ни по стилю, композиціи евангельскихъ сюжетовъ представляютъ (рис. 42—44) двѣ переднія колонны извѣстнаго киворія церкви св. Марка въ Венеціи [1]) (привезены изъ Далмаціи), относимыя къ



42. «Благовѣщеніе» и «Божія Матерь предъ Іосифомъ» — рельефъ колонны киворія въ церкви св. Марка въ Венеціи.

(fig. 1024) и энколпій или крестъ тѣльникъ въ Кабинетѣ Дзялинскихъ (fig. 1027, о которомъ см. ниже). Такимъ образомъ, за исключеніемъ памятниковъ средневѣковыхъ: ткани съ латинскою надписью (fig. 1022) и барельефа (fig. 1023), относящихся къ позднѣйшей эпохѣ, въ древнемъ искусствѣ пока нѣтъ изображенія этого сюжета ранѣе IX—X стол.

1) Venturi, I, fig. 219—272, p. 441—455.



43. «Посѣщеніе Елисаветы» и «Рождество Христово» на рельефахъ колонны киворія въ церкви св. Марка въ Венеціи.

серединѣ VI вѣка. На нихъ, еще въ свободномъ эллинистическомъ пошибѣ древне-христіанскаго искусства, представлено и Рождество Христово, и Поклоненіе волхвовъ, и праздникъ въ Канѣ Галилейской, и въ нихъ встрѣчается любопытное представленіе Божіей Матери въ образѣ жены, облаченной въ длинныя одежды и покрывало, окутывающее ее съ головою. Эти скульптуры любопытны какъ образчикъ одной изъ многочисленныхъ попытокъ искусства IV—V вѣка связать христіанскій сюжетъ съ языкомъ греко-римскаго стиля: «Благовѣщеніе» представлено (рис. 42) въ двухъ арочкахъ, обѣ фигуры почти лицомъ къ зрителю, и ангелъ въ видѣ римскаго оратора; также своеобразна сцена укоровъ Іосифа, сидящаго, и Божіей Матери, слушающей его стоя, съ поднятою къ небу рукою. «Цѣлованіе Елисаветы» (рис. 43) изображено съ



44. Рельефъ на колоннѣ киворія въ церкви св. Марка въ Венеціи.

энергическимъ взмахомъ ея рукъ; «Рождество Христово» уже съ Саломеею, держащею Младенца, и Божіей Матерью, сидящею на креслѣ и закутанною въ густыя складки мафорія; но всего любопытнѣе «Поклоненіе волхвовъ», между прочимъ, по движенію Младенца, по дѣтски, съ испугомъ откинувшагося отъ чужихъ людей и подносимыхъ Ему даровъ (рис. 44). Все это въ нѣкоторой утрированной натуральности, прививаемой къ тяжелой, грузной схемѣ римскаго рельефа.

II.

Образъ Божіей Матери „Оранты“ и его отношеніе къ „чину“ „дѣвъ“ и „діакониссъ“ въ древней церкви.

Наиболѣе условный и въ то же время первый иконописный образъ Богоматери въ видѣ *Оранты* возникъ, несомнѣнно, еще въ древне-христіанскую эпоху, но не въ первые три вѣка, а только въ IV вѣкѣ и въ концѣ ея, и слѣдовательно, подъ вліяніемъ мыслей новаго времени, а не вѣковъ гоненій, и не въ связи этого образа съ древнѣйшими идеями христіанства. Пользуясь первыми общими впечатлѣніями, открывавшими въ древне-христіанскомъ искусствѣ символическую основу, католическіе богословы навязываютъ христіанской археологіи[1]) искусную сѣть гадательныхъ толкованій: образъ Оранты представляетъ блаженную душу вѣрующаго, затѣмъ самую христіанскую вѣру въ ея земной церкви и отсюда сталъ образомъ Божіей Матери, какъ символическаго воплощенія «церкви» «въ переносномъ смыслѣ». Съ другой стороны, то голое отрицаніе въ древне-христіанскомъ образѣ Оранты всякаго значенія, кромѣ «простого орнамента», «общей декоративной темы», которое проводятъ или поддерживаютъ протестанскіе историки (Шульцъ, Беллерманъ), также далеко отъ научно-историческихъ выводовъ. Основная ошибка того и другого воззрѣнія—въ излишнемъ обобщеніи древне-христіанскаго археологическаго матеріала: такъ, католическіе писатели протягиваютъ древне-христіанскій періодъ на восемь вѣковъ и находятъ въ немъ всѣ фазы художественной символики и, въ частности, образъ Божіей Матери Оранты, но разбирать, какому именно времени отвѣчаетъ данный образъ, имъ препятствуетъ, прежде всего, принятая вѣра, что христіанское искусство воплощаетъ апостольское ученіе, а затѣмъ и необходимость точно опредѣлять время памятниковъ и развитіе христіанскихъ идей.

---

1) Liell. Die Darstell. d. Jungf. Maria auf d. Denk. d. Katak.. 115—197. Kraus. F. X. v. Orans. Real-Encyklop. d. chr. Alt. 1882—6.

Образъ «Моленія» въ видѣ женской фигуры съ поднятыми руками представляется, какъ отнынѣ уже установлено, въ иконографіи греко-римскихъ древностей сравнительно рѣдкимъ и даже исключительнымъ, и сближеніе съ нимъ христіанскаго типа у Карла Зитля, на основаніи монеты Адріана, о которой скажемъ далѣе, является слишкомъ поспѣшнымъ обобщеніемъ.[1]) Статья Г. Виссовы въ лексиконѣ Рошера[2]) на слово Pietas приводитъ рядъ мелкихъ памятниковъ, относящихся къ понятію «благочестія». Всѣ эти памятники относятся исключительно къ римскимъ древностямъ и древнѣйшіе изъ нихъ къ I столѣтію до Рождества Христова: это динаріи Геренніія, и представляютъ благочестивыхъ братьевъ Катаны, изъ которыхъ одинъ спасаетъ отца отъ изверженія Этны, унося его на плечахъ. Образомъ добродѣтели является голова самой богини «Благочестія» на другой сторонѣ монеты, въ типѣ Минервы. На другомъ динарѣ богиня «Благочестія» представлена съ рогомъ изобилія и рулемъ въ правой рукѣ. На динаріяхъ Антонія консула, брата извѣстнаго тріумвира Марка Антонія, богиня держитъ въ лѣвой рукѣ скипетръ, въ правой масличную вѣтвь. Со времени Тиверія установилось особое понятіе Pietas Augusta и, соотвѣтственно ему, изображеніе богини, возлагающей руки на дѣтей. Таковое понятіе благочестія относится уже къ женщинамъ императорскаго дома и воспроизводитъ богоугодныя дѣла ихъ, воздавая честь пріютамъ и даровымъ столовымъ для безпризорныхъ дѣтей, императрицами учрежденнымъ. Понятіе собственно благочестія представляется точнымъ образомъ въ женской фигурѣ, совершающей возліяніе изъ патеры на огонь, возженный на алтарѣ. Такимъ образомъ, монеты Адріана, изображающія женщину съ поднятыми руками, въ сопровожденіи той же надписи, являются своего рода исключеніемъ. Приводимыя для сравненія съ этою фигурою бронзовыя статуэтки или не имѣютъ въ большинствѣ точной позы Оранты, или не сохранили рукъ и аттрибутовъ, или даже считаются иными за христіанскія произведенія. Собственно, обычная поза моленія въ классической древности представляется только одною, слегка приподнятою рукою, въ положеніи такъ называемой *адораціи*, но, конечно, даже на ликійскихъ надгробныхъ стелахъ встрѣчается въ видѣ исключенія женская Оранта. Еще менѣе подтверждается попытка производить христіанскую фигуру Оранты съ Востока по тѣмъ немногимъ примѣрамъ, которые доселѣ указаны. Единственное указаніе египетскаго происхожденія можно видѣть въ извѣстной, указываемой и Зиттлемъ, іероглифической фигурѣ «жизни» въ видѣ схемы человѣка съ обѣими поднятыми руками.

---

1) Sittl, C. Die Gebärden der Griechen und Römer. 1890. p. 305—7.
2) W. N. Roscher. Lexikon d. Griech. und Röm. Mythologie. 1903. s. Pietas.

Общеупотребительная формула ἀνατείνειν, προτείνειν τὴν δεξιὰν указываетъ, что принятая въ древности образная фигура моленія и просьбы выражалась одною, именно правою, поднятою рукою[1]).

Въ настоящее время трудно установить съ полною вѣроятностью значеніе христіанскаго образа Оранты въ древнѣйшую эпоху: были ли первою формою реальные образы умершихъ (мужчинъ и женщинъ) (рис. 45) на стѣнахъ катакомбныхъ криптъ, или же, согласно съ общимъ характеромъ ихъ живописи, это была аллегорическая, декоративная форма, которая представляла то христіанскую молитву, то христіанскую душу, пребывающую послѣ смерти въ блаженномъ состояніи вѣчнаго единенія съ Богомъ. Декоративный характеръ большинства Орантъ, изображенныхъ на потолкахъ криптъ,



45. Образъ умершей въ видѣ «Оранты» въ катакомбѣ Каллиста.

не подлежитъ сомнѣнію, и было бы странно, вмѣстѣ съ Шульце, полагать, что пять Орантъ на потолкѣ и аркосоліи могутъ представлять образы похороненныхъ. Равно, безполезно перебирать ряды живописныхъ изображеній во фрескахъ и скульптурныхъ на саркофагахъ (перечень см. въ лексиконѣ Крауса) и пытаться по мѣсту ихъ: въ нишѣ, аркосоліи, на потолкѣ и прочее, или по аттрибутамъ: сосуду, голубямъ, пальмѣ и т. д., утвердить различіе собственно декоративнаго типа Оранты отъ идеальнаго образа души; еще менѣе въ эту эпоху даютъ указанія костюмы: колобій или дал-

---

¹) Sittl. ibid., p. 307—8.

матика. Однако, точное указаніе дается (для извѣстной эпохи) уже самою надписью надъ подобными фигурами: и потому, напримѣръ, для эпохи собственно гоненій и, еще точнѣе, для III вѣка нельзя отрицать явной тенденціи въ римскихъ росписяхъ влагать болѣе глубокую мысль въ принятые

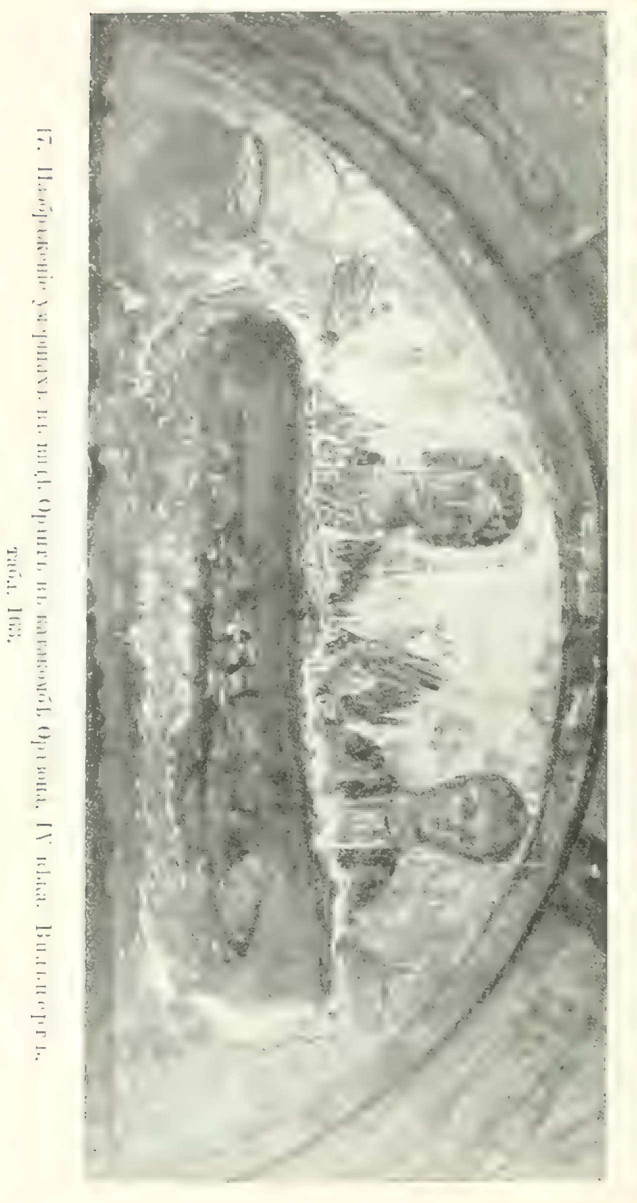


46. Эмблематическій образъ христіанской молитвы въ катакомбѣ Каллиста въ Римѣ, конца III в. Вильпертъ, табл. 88.

типы и отмѣчать ее если не новыми формами, то различными сочетаніями извѣстныхъ образовъ или композиціями. Вѣдь и фигура «Добраго Пастыря» была первоначально аллегоріею, декоративнымъ образомъ, но со временемъ

стала въ столь тѣсной связи съ мыслью о Спасителѣ, что образовала особый идеальный Его образъ.

Итакъ, первымъ значеніемъ «Оранты» былъ образъ христіанской молитвы, отвѣчавшій языческому образу pietas, но избранный самостоятельно христіанскимъ искусствомъ въ обширномъ арсеналѣ художественныхъ формъ антика.



47. Изображеніе усопшихъ въ видѣ Орантъ въ катакомбѣ Орасона. IV вѣка. Вилльпертъ, табл. 163.

Самое имя *Оранты*, какъ вѣрно замѣчаетъ одинъ изъ новѣйшихъ обозрѣвателей древне-христіанскаго искусства [1]), достаточно для ея опредѣленія: это образъ молящагося, христіанской молитвы. Рядомъ съ гробницею христіанина, дается образъ его безсмертной души (рис. 46) въ видѣ женской фигуры, воздѣвшей руки и скромно одѣтой въ бѣлую классическую тунику и съ покрываломъ на головѣ и на плечахъ, согласно съ обычаями Востока [2]). Но на стѣнахъ римскихъ катакомбъ идеальный образъ окрашивается позднѣе реалистическими (рис. 47 и 48) подробностями женскихъ элегантныхъ модъ: простой хитонъ скрывается подъ тяжелой далматикой, украшенной орнаментами, пурпурными клавами, а

1) Perate. A. Histoire de l'art, publ. par A. Michel. I. 1905, p. 18—20.
2) Cabrol. s. v. Âme. L'âme symbolisée par l'Orante. *Dictionnaire d'arch. chr.*

голова пышнымъ шиньономъ и жемчугомъ. Таковы вкусы времени, и акты свв. Петра и Марцеллина такъ истолковываютъ наши олицетворенія: «по свидѣтельству палача, онъ видѣлъ, какъ души ихъ исходили изъ тѣлъ въ образѣ юныхъ дѣвъ, украшенныхъ золотомъ и драгоцѣнностями, покрытыхъ блестящими одеждами, возводимыхъ на небо ангелами».



48. Образъ умершей въ видѣ «Оранты». По акварели. Вильпертъ, табл. 175.

Наиболѣе ясно олицетвореніе *души* въ образѣ Оранты—на рельефахъ саркофаговъ, хотя надо имѣть въ виду, что этотъ родъ произведеній начинается только въ IV вѣкѣ, вмѣстѣ съ миромъ церкви. Важнѣйшіе памятники этого рода принадлежатъ Риму. Мы видимъ на саркофагахъ, собранныхъ

въ музеѣ Латерана, изображеніе Оранты по серединѣ лицевой стороны саркофага, въ особой нишѣ, впереди завѣсы, закрывающей арку. У ногъ Оранты сидитъ птица, повидимому, павлинъ, образъ безсмертія (№ 122, 127, 148). Иногда рядомъ представлены два пастушка среди деревьевъ (№ 153). Иногда слуги отдергиваютъ завѣсу, и Оранта поднимается изъ земли до груди (№ 154). Иногда птица помѣщена на деревѣ, подобно фениксу. Сама Оранта украшена иногда жемчужнымъ оплечьемъ (№ 179), иногда она держитъ свитокъ (№ 163). По сторонамъ Оранты стоятъ иногда Петръ и Павелъ (№ 148, 163); въ pendant къ Орантѣ изображается Добрый Пастырь.

Греко-восточный типъ образа «Молитвы» (по надписи εὐχή) весьма своеобразенъ во фрескѣ погребальной капеллы въ Эль-Багаватѣ (въ Большомъ Оазисѣ въ Египтѣ): при обычной позѣ этой Оранты, она имѣетъ бѣлое покрывало, ниспадающее почти до земли, и ея бѣлая туника украшена клавами [1]).

Нынѣ, на основаніи надгробныхъ надписей, установлено твердо, что «Оранты» суть образы блаженнаго успокоенія (рис. 46) души умершихъ, которые задуманы въ видѣ молящихся объ оставленныхъ ими на землѣ, дабы и они достигли того же успокоенія. Іос. Вильпертъ утвердилъ это положеніе [2]), разсмотрѣвъ всѣ живописныя изображенія «Орантъ»: сопровождающія ихъ надписи заключаютъ въ себѣ обращеніе и просьбы къ блаженно-почивающимъ о молитвѣ; ихъ сопровождаютъ агнцы, символъ избранныхъ душъ. Путемъ исключенія всякихъ иныхъ объясненій устанавливается также, что молитва «Орантъ» по существу просительная, за своихъ близкихъ, оставшихся на землѣ, ut inter electos recipiantur. На томъ же основаніи Вильпертъ отказывается и отъ толкованія де-Росси, который и послѣ трактата Вильперта еще пытался отстоять прежнее положеніе, что древнѣйшія изображенія Оранты даютъ образъ христіанской церкви, будучи тѣсно связаны съ Добрымъ Пастыремъ и притомъ изображены не рядомъ съ могилою или надъ нею, а на потолкѣ. Если во II столѣтіи на потолкѣ греческой капеллы изображены были въ первый разъ Оранты, и сохранившаяся между ними фигура является какъ разъ мужской, нѣтъ надобности, чтобъ она непремѣнно представляла умершаго. Равнымъ образомъ, и въ III вѣкѣ изображенія на потолкѣ рядомъ мужскихъ и женскихъ Орантъ вовсе не требуетъ видѣть въ нихъ непремѣнно образы умершихъ. Гораздо естественнѣе толковать ихъ изображенія какъ образы молитвы вообще и христіанской въ частности.

1) W. de Bock. Materiaux p. s. à l'archéologie de l'Égypte chrétienne. 1901. pl. XV.
2) Wilpert. J. Le pitture delle catacombe. 1903. p. 456—463.

При этомъ, конечно, остаются во всей силѣ возраженія Вильперта противъ мысли видѣть здѣсь *христіанскую церковь* (Mater ecclesia). Такимъ образомъ, Вильпертъ видитъ въ Орантахъ символъ церкви только въ одномъ примѣрѣ: въ криптѣ Луцины, въ двухъ образахъ женскихъ Орантъ, чередующихся съ Добрымъ Пастыремъ: прочіе примѣры относятся къ III и еще болѣе къ IV вѣку. Равно точно и указаніе Вильперта, что образъ церкви, впослѣдствіи даваемый въ аллегорической женской фигурѣ, не имѣетъ основного положенія рукъ «Оранты»[1]).

Вильпертъ насчитываетъ въ живописи катакомбъ 153 изображенія Орантъ, и одно это обиліе ихъ, по его мнѣнію, доказываетъ, что мы имѣемъ въ этихъ Орантахъ представленіе души умершихъ, такъ какъ тому отвѣчаетъ и само мѣсто росписей. Между тѣмъ, это обиліе изображеній гораздо болѣе говоритъ въ пользу общаго декоративнаго значенія этихъ образовъ, сопровождающихъ роспись катакомбы на правахъ обычныхъ христіанскихъ эмблемъ. Тому же обстоятельству отвѣчаетъ и отсутствіе всякихъ атрибутовъ обстановки: по указанію Вильперта, лишь со второй половины третьяго столѣтія Оранты окружаются деревьями или цвѣтами,—эмблемами рая, иногда даже огражденнаго, какъ представлялась идея рая впослѣдствіи[2]).

Любопытнымъ, но не вполнѣ яснымъ примѣромъ является (рис. 49) изображеніе Оранты въ таблинумѣ «Целіева дома» или дома Паммахія, нынѣ церкви Іоанна и Павла, недавно открытаго подъ этою церковью на холмѣ Целіи въ Римѣ[3]). По обычаю, представлена женская фигура, съ распростертыми руками, одѣтая въ золотистую далматику, съ широкими рукавами и пурпурными клавами. Покрывало падаетъ съ ея головы, открывая пышные темно-каштановые волосы, свитые надъ челомъ. Однако, какое значеніе можетъ имѣть образъ христіанской души, умоляющей небо за себя и церковь, въ таблинумѣ дома Паммахіевъ, который, правда, наполненъ религіозными эмблемами среди обычныхъ декоративныхъ темъ? Повидимому, обсуждаемый нами сюжетъ имѣетъ значеніе только общаго христіанскаго символа, изящнаго и яснаго знака христіанской вѣры.

Какъ извѣстно, важнѣйшее мѣсто надгробной надписи еп. Аверкія, начала третьяго вѣка или даже конца второго, относится именно къ Чистой *Дѣвѣ*, извлекающей большую чистую *рыбу*, которую вѣра подаетъ стран-

---

1) Олицетвореніе церкви въ Барберинскомъ свиткѣ Exultet въ образѣ жены, поддерживающей обѣими руками своды храма, должно быть сопоставлено съ образомъ «Софіи Премудрости Божіей», какъ она изображается въ греческой псалтыри, напримѣръ, въ миніатюрахъ Супрасльской псалтыри и Углицкой.

2) Въ атласѣ Вильперта «Оранты» сгруппированы на таблицахъ: 43, 45, 57, 60, 61, 62, 64, 69, 80, 84, 88, 90, 110, 111, 112, 117, 118, 119, 120, 160, 163, 174, 175 и др.

3) Cabrol, v. Coelius, fig. 2264—6.

нику въ пищу, вмѣстѣ съ хлѣбомъ и виномъ. Какъ бы ни былъ окончательно истолкованъ этотъ знаменитый нынѣ, хотя темный, текстъ[1], удостовѣренный въ одной части надписью, въ другой рукописями,— въ пользу ли обще-языческихъ, не вполнѣ извѣстныхъ мистерій и обрядовъ синкретизма, или же въ опредѣленномъ смыслѣ христіанскихъ обрядовъ и правилъ,— во всякомъ



49. «Оранта» въ таблинумѣ дома Паммахіевъ на Целіи въ Римѣ (подъ церковью SS. Giovanni e Paolo).

случаѣ идеалъ «Чистой Дѣвы», руководительницы вѣрующихъ, оказывается главенствующимъ въ первые вѣка христіанской вѣры.

---

1) ΠΙΣΤΙΣ πάντη δὲ προῆγε ΚΑΙ ΠΑΡΗΘΗΚΕ τροφὴν ΠΑΝΤΗ ΙΧΘΥΝ Ἀπὸ πηγῆς ΠΑΝ ΜΕΓΕΘΗ ΚΑΘαρὸν ὃν ΕΔΡΑΞΑΤΟ ΠΑΡΘένος ἁγνὴ ΚΑΙ ΤΟΥΤΟΝ ΕΠΕδωκε φίΛΟΙΣ ΕΣΘίειν διὰ παντὸς οἶνον χρηστὸν ἔχουσα κέρασμα διδοῦσα μετ' ἄρτου.

Однако, извлекать изъ этого общаго почитанія вѣры въ образѣ Чистой Дѣвы и священнаго дѣвства совершенно спеціальный выводъ, что древне-христіанское искусство создало идеальный образъ церкви, въ видѣ Оранты, и только на основаніи мѣста въ Апокалипсисѣ XII. 1—5[1]), доказывая точность этого толкованія надписью папы Сикста III (442—450), значило бы погрѣшить противъ основныхъ требованій исторической науки. Молитва, представляемая образомъ Оранты, относится исключительно къ типу интимному, внутреннему, и для того, чтобы образъ этотъ представлялъ молитву «церкви», прежде всего приносимую за всю церковь (Oremus in primis pro ecclesia sancta Dei[2]), необходима была бы иконная композиція, а мы не встрѣчаемъ таковой, какъ увидимъ ниже, ранѣе византійскаго періода. Наконецъ, всѣ попытки найти въ живописи катакомбъ сколько нибудь ясное изображеніе «церкви» не привели ни къ чему, несмотря на остроуміе знаменитаго Де-Росси и обильное богословствованіе нѣкоторыхъ его сотрудниковъ. Самая идея образа христіанской церкви явилась впервые съ торжествомъ церкви.



Рис. [illegible] св. Сабины въ Римѣ.

1) Дж. Б. де Росси въ Bullet. di arch. cr., 1867, p. 85. и Roma Sotter. I, p. 347.

2) L. Duchesne. Origines du culte chrétien. [illegible]

Сперва типъ Оранты въ изображеніи Божіей Матери установился въ композиціи «Вознесенія Господня» и затѣмъ уже, какъ увидимъ, по связи этого сюжета съ идеями «Славы Господней» и торжества Земной Церкви, Имъ созданной, послужилъ основою образа «Божіей Матери Церкви» въ византійской храмовой росписи.



51. Мозаическая фигура церкви «по обрѣзанію» въ церкви св. Сабины въ Римѣ.

Древнѣйшимъ примѣромъ такой композиціи является пока рельефъ (рис. 50) на извѣстной рѣзной двери римской базилики св. Сабины, построенной папою св. Целестиномъ (422—432). Къ тому же приблизительно времени должно пока (впредь до выясненія болѣе опредѣленной эпохи) относить и знаменитую дверь. На одномъ изъ ея рельефовъ такъ представлена «Слава» воскресшаго Спасителя: юный Спаситель стоитъ внутри большого орнаментальнаго, лавромъ украшеннаго круга, возносимаго четырьмя крылатыми апокалипсическими эмблемами, и держитъ въ лѣвой рукѣ раскрытый свитокъ, въ то время какъ правою, поднятою рукою Онъ объявляетъ всему міру благую вѣсть. Внизу, подъ небеснымъ сводомъ, обозначеннымъ солнцемъ, луною и звѣздами, апостолы Петръ и Павелъ увѣнчиваютъ вѣнцомъ со вписаннымъ въ немъ крестомъ склоняющуюся женскую фигуру. Какъ бы мы ни опредѣляли содержаніе этого торжественнаго акта: «Слава Христа» или же «Слава Церкви», но женская фигура подъ покрываломъ, подымающая молитвенно руки и глядящая на небо, должна имѣть значеніе въ средѣ христіанской церкви. Вся же композиція, съ импозантными типами

апостоловъ, напоминающими античные типы философовъ, есть рѣдкостный остатокъ древне-христіанской скульптуры.

Несравненно яснѣе по смыслу изображеніе на саркофагѣ Латеранскаго музея[1], гдѣ рядомъ съ Добрымъ Пастыремъ, но въ серединѣ, представлена жена, съ раскрытымъ свиткомъ въ рукахъ, среди апостоловъ Петра и Павла, къ ней лицомъ обратившихся. Полагаютъ, что и здѣсь имѣемъ олицетвореніе умершей, такъ какъ у одной подобной жены на свиткѣ написано имя умершей: Cristina. Но не проще ли думать и толковать, что мы имѣемъ образъ Церкви (см. рис. 51 и 52), съ поминальною записью въ рукахъ? Конечно, нельзя видѣть здѣсь также и образа Божіей Матери, какъ разсуждаетъ издатель.



52. «Церковь язычниковъ». Мозаика церкви св. Сабины въ Римѣ.

Вопросъ о типѣ Божіей Матери Оранты требуетъ, прежде всего, выдѣлить въ древне-христіанской эпохѣ два различныхъ періода: эпоху гоненій, или періодъ I—III столѣтій, и IV вѣкъ, или періодъ торжества христіанской вѣры и новыхъ задачъ политическихъ, церковныхъ, соціальныхъ и бытовыхъ, которыя были этимъ вѣкомъ торжества выставлены и посильно разрѣшены. Христіанская община выдѣлила въ это время клиръ, поспѣшившій устроиться, дабы начать управленіе христіанскимъ міромъ. Правда, христіанскій Римъ, какъ самая обширная, самая просвѣщенная и благоустроенная въ мірѣ христіан-

---

1) Rohault de Fleury. La Sainte Vierge, pl. 84.

ская община, уже вполнѣ организовавъ свой клиръ въ древнѣйшую эпоху, но не то было на Востокѣ, куда, къ тому же, была перенесена въ это время самая Имперія. И если въ Римѣ съ 410 года Имперія безвозвратно пала и уступила свое мѣсто церковному клиру, то на Востокѣ задачи клира были еще сложнѣе и шире, чѣмъ въ самомъ Римѣ. Такимъ образомъ, къ концу IV вѣка въ христіанской жизни выступаютъ разомъ, съ крайними ограниченіями, развитіе іерархіи и церковнаго клира, и устройство христіанскихъ общинъ и ихъ новыхъ учрежденій, съ повышенною дѣятельностью знати и женщинъ, и, наряду съ ними, нарожденіе монашескихъ общинъ и всякаго отшельничества, келліотства и пустынничества.

Съ IV вѣка церковное дѣло на Востокѣ распространилось и на учрежденія благотворительныя, на церковныя попечительства о бѣдныхъ, сиротскіе дома, больницы и пріюты, діаконіи. Во главу этихъ дѣлъ христіанской любви и милосердія становилось и почитаніе Дѣвы Маріи, и учрежденіе женскаго монашества и безбрачія, и насажденіе высшихъ нравственныхъ началъ вѣры. Одновременно, съ концомъ IV вѣка и паденіемъ Западной Имперіи въ началѣ V вѣка и появленіемъ отовсюду варваровъ, культурное общество, ослабленное продолжительнымъ миромъ, утратило душевное равновѣсіе и покой и стало его искать въ крайностяхъ аскетизма и отреченія отъ жизни.

Какъ увидимъ ниже, образъ Божіей Матери Оранты сложился исторически и непосредственно въ тѣсной связи съ исторіею церковнаго служенія женщинъ въ древне-христіанской церкви греческаго Востока. Но, какъ подобныя стороны искусства принадлежатъ къ наиболѣе медленнымъ его процессамъ и, вмѣстѣ съ тѣмъ, являются слѣдствіемъ живой отзывчивости на общественныя явленія, связь эта чувствуется и наблюдается не сразу, но лишь на протяженіи ряда вѣковъ. И это тѣмъ болѣе должно было имѣть мѣсто, что въ первые два вѣка церковное служеніе женщинъ было случайнымъ участіемъ наиболѣе почтенныхъ вдовъ въ дѣлахъ церковнаго благотворенія вдовамъ и сиротамъ. «Первый періодъ», говоритъ новѣйшій излагатель вопроса о діакониссахъ—С. В. Троицкій[1]), «простирающійся до половины III вѣка, былъ періодомъ служенія вдовъ, второй—періодомъ служенія діаконисcъ».

Церковные писатели перваго времени не знаютъ ни женщинъ «діаконовъ» ни «діаконисcъ». И если за то же время писатели сообщаютъ о служеніи женщинъ, то ограничиваются общими выраженіями о женщинахъ

---

1) С. В. Троицкій. Діакониссы въ православной церкви. Спб. 1912, стр. 10, 18, 22, 31, 50, 62, 91, 110, 179, 180, 182, 192—200 и др.

«служительницахъ» (ministrae), а этотъ терминъ относится еще къ языческимъ.

Впервые упоминаютъ «діаконисcъ» «Дидаскаліи», но и этотъ памятникъ III вѣка знаетъ ихъ еще подъ переходнымъ терминомъ «женъ діаконовъ» (ἡ γυνὴ διάκονος). Затѣмъ чинъ вдовъ утрачиваетъ значеніе, такъ какъ вся роль ихъ отходитъ къ особо установленному чину діаконисcъ, и только на Западѣ, гдѣ діаконисcъ не было, чинъ вдовъ имѣлъ дальнѣйшую исторію. Служеніе діаконисcъ было столь же разнообразно, сколько важно: помощь при крещеніи женщинъ, катехизація ихъ, порученія къ женщинамъ на домахъ, помощь больнымъ женщинамъ, но также и литургическія обязанности: поддерживать внѣшній порядокъ въ храмѣ, а въ древнѣйшую эпоху, повидимому, и въ алтарѣ. Но важнѣйшею обязанностью діаконисcъ, было, конечно, завѣдываніе вдовами и «дѣвами», чинъ которыхъ былъ установленъ около того же времени, какъ чинъ монашескій для обоихъ половъ. Впослѣдствіи чины вдовъ и дѣвъ слились съ монашествомъ[1]), и діакониссы сдѣлались уже начальницами монахинь. Фактическое значеніе діаконисcъ въ церковной жизни было еще выше ихъ правовой постановки, такъ какъ это была единственная доступная женщинамъ должность, и въ діакониссы поступали богатыя и вліятельныя женщины, съ которыми надо было считаться даже верховной власти.

Когда чинъ вдовъ исчезъ, единственнымъ подготовительнымъ учрежденіемъ для діаконисcъ сдѣлался чинъ «дѣвъ», и дѣвы кандидатки въ діакониссы почитались уже за діаконисcъ. На 25 году ихъ возраста, на таковыхъ дѣвъ возлагалось особое одѣяніе епископами. Но въ діакониссы могли быть посвящаемы и замужнія, прекратившія сожительство съ мужьями. Св. Епифаній Кипрскій называетъ дѣвъ діаконисcъ «приснодѣвами» (ἀειπάρθενοι). Бракъ воспрещался имъ и не признавался дѣйствительнымъ. По 19 правилу перваго вселенскаго собора, уже существовавшая въ началѣ четвертаго вѣка практика допускала для діаконисcъ посвященіе, хотя переходнаго характера. Слѣдующіе соборы говорятъ о посвященіи (хиротесіи) діаконисcъ, совершаемомъ епископами: епископъ возлагаетъ на діакониссу руки и произноситъ особую, сочиненную для того молитву. Чинъ не ранѣе IV вѣка. Въ послѣдующую эпоху чинъ осложнился, и послѣ второй молитвы епископъ возлагалъ на шею діакониссы, подъ мафоріемъ, діаконскій орарь, перенося оба конца (рис. 53) его напередъ. Послѣ преподанія ей тѣла и крови Христо-

---

1) Важнѣйшее свидѣтельство паломницы Сильвіи-Эѳеріи конца IV вѣка о подругѣ Марѳанѣ, чтившейся на Востокѣ, жившей (у св. Ѳеклы) Селевкія въ Исавріи, для управленія «monasteria apotactitum seu virginum». Паломница была, вѣроятно, до «запрещенія» апотактитовъ въ силу указа Ѳеодосія 381—3 гг.

выхъ, епископъ вручалъ діакониссѣ св. потиръ, который она ставила на престолъ.

По указанію Дидаскаліи (памятникъ сирійскаго происхожденія), діакониссы появились всего ранѣе въ Сиріи, также въ Палестинѣ и Месопотаміи. Епифаній Кипрскій стремился распространять этотъ чинъ и въ другихъ странахъ, и не безъ его вліянія чинъ появился во второй половинѣ IV вѣка въ



53. Фреска катакомбы по Лат. дор., по рис. Garrucci. 10.з.

Константинополѣ. Въ Кипрской церкви чинъ существовалъ издавна и долго. Но въ Александріи чинъ приходскихъ діаконисcъ не привился, и тамъ были лишь діакониссы-игуменьи. Карѳагенская же и Римская церкви никогда не знали у себя этого чина. Правда, въ восьмомъ вѣкѣ, подъ вліяніемъ главенства сирійскаго и греческаго элемента въ эту эпоху въ Римской церкви, упоминаются не разъ діакониссы и на Западѣ, но это были частные случаи.

Изъ представленнаго краткаго обзора выясняется само собою отношеніе чина діаконисcъ къ устанавливавшемуся въ первыхъ вѣкахъ почитанію Богоматери: это отношеніе не только постоянное и всестороннее, но и внутреннее, церковное, бытовое или общественное, и затѣмъ церковно-литературное и художественное. Но такъ какъ наша спеціальная задача касается только послѣдней стороны, выясняемой на основаніи всѣхъ прочихъ, то мы можемъ ограничиться этимъ обзоромъ, добавивъ къ нему, что, помимо множества апокрифическихъ сказаній о Приснодѣвѣ Маріи, посвятившей

себя служенію въ храмѣ Іерусалимскомъ и непрестанной молитвѣ, надо имѣть въ виду, что при посвященіи діакониссы, въ особой молитвѣ, поминалось «освященіе женскаго пола черезъ рожденіе отъ Дѣвы», «дарованіе благодати Святаго Духа женщинамъ, отдающимъ себя на служеніе святымъ Божіимъ домамъ», «испрашивалось благословеніе Всемогущаго Бога, по заступничеству св. Дѣвы», и пр. Художественная сторона вопроса представляется, между тѣмъ, настолько сложною, что не можетъ быть разсматриваема сразу, а лишь въ историческомъ ходѣ иконографическихъ типовъ Богоматери, по мѣрѣ ихъ образованія. Такъ, сюда относится, во первыхъ, самый образъ Оранты, избранный для «типа Дѣвы Маріи»: чину «дѣвъ» и дѣвъ діаконисcъ поставлялась прежде всего въ обязанность непрестанная «молитва». Далѣе, Божія Матерь Оранта съ конца IV вѣка представляется то «дѣвою» и по внѣшности — съ распущенными и непокрытыми волосами, то «женою» — съ покрываломъ на головѣ, чепцомъ, скрывающимъ волосы, и пр. И, наконецъ, образъ Божіей Матери Оранты сопровождается аттрибутомъ *орарія*, надѣтаго на шею и спущеннаго обоими концами напередъ, какъ увидимъ, то въ видѣ простого продолговатаго полотенца, то въ видѣ пышнаго парчевого и украшеннаго драгоцѣнными камнями, церковнаго плата [1]). Соотвѣтственно со значеніемъ всѣхъ такихъ изображеній, они находятъ себѣ мѣсто то на донышкахъ «помянныхъ чашъ», на церковныхъ плитахъ, то въ торжественныхъ мозаикахъ.



54. Надгробная плита въ музеѣ Алаuи, въ Тунисѣ.

Но и тутъ образъ Божіей Матери Оранты явился не одиночнымъ, а въ средѣ другихъ, особо чтимыхъ церковью, святыхъ дѣвъ, и художество предваряло здѣсь литературу: еще не было сочинено «житіе» св. Агніи, а ея образъ уже украшалъ донышки чашъ на вырѣзныхъ золотыхъ листахъ.

Среди множества [2]) стеклянныхъ донышекъ съ ажурными рисун-

---

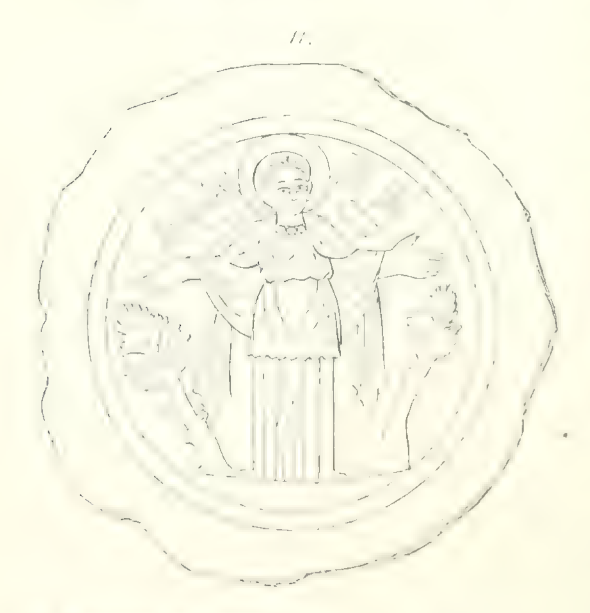
1) Орарь у Дарданія на надгробной плитѣ V вѣка въ музеѣ Алауи въ Тунисѣ: Saglio, Dict. d. ant. class. v. Orarium. fig. 3425 (рис. 54).

2) Garrucci. Vetri ornati di figuri in oro. 1864; его же: Storia d. arte cristiana. III. 1876. Vopel, H. Die altchristlichen Goldgläser, 1899; по списку въ этомъ послѣднемъ трактатѣ, всего набралось (съ кусками) 496 нумеровъ (стр. 96—113).

ками на листовомъ, залитомъ стекломъ, золотѣ, находимыхъ въ римскихъ (—по преимуществу; также въ Далмаціи, Кельнѣ) катакомбахъ, мы находимъ какъ разъ нѣсколько изображеній Божіей Матери Оранты. Сосуды, отъ которыхъ уцѣлѣли или намѣренно сбережены были и оставлены эти донышки, относятся къ разряду небольшихъ чашекъ и бокаловъ, употреблявшихся древними христіанами въ братскихъ вечеряхъ, на поминкахъ святыхъ мучениковъ и родныхъ, на свадьбахъ и пр. Рисунки представляютъ библейскіе и евангельскіе сюжеты, Добраго Пастыря, верховныхъ апостоловъ, святыхъ, брачущихся и т. д.; легко понять, почему также для рисунковъ избирались образы св. Агніи.



55. Донышко Ватиканскаго музея.



56. Донышко въ христіанскомъ музеѣ въ Ватиканѣ. Garrucci, 178,11.

Наиболѣе замѣчательный образецъ чаши съ образомъ Божіей Матери Оранты дается экземпляромъ (рис. 55 и 56) христіанскаго музея въ Ватиканѣ[3]) (неизвѣстнаго мѣстонахожденія). Марія стоитъ среди двухъ пальмъ (—Палестина), простерши молитвенно (по условіямъ рисунка въ кругу) обѣ руки. По сторонамъ ея головы въ полѣ два свитка священнаго Писанія и выше надписаніе имени Mara (древняя восточная форма имени «Марія», встрѣчающаяся въ римскихъ и александрійскихъ катакомбахъ). Одежда Маріи состоитъ изъ

длиннаго хитона замужней жены, покрывающаго тунику, поверхъ которого надѣта еще короткая, вѣроятно, шерстяная и другого цвѣта, туника; эта туника подпоясана и снабжена по подолу, выше колѣнъ, фестончатою каймою; костюмъ напоминаетъ двойной хитонъ античной древности. Наконецъ, на плечи сзади слегка накинута и затѣмъ черезъ обѣ руки, окутывая ихъ, переброшена и свѣшивается двумя концами длинная, тонкая и, очевидно, изъ легкаго шелка шаль[1]). Волосы Маріи, мелко штрихованные, напереди ничѣмъ не покрыты, и сложены въ шиньонъ назади; въ ушахъ крупныя жемчужныя серьги. Стало быть, Марія представлена здѣсь какъ дѣва знатной фамиліи, вродѣ св. Агніи. Голова заключена въ нимбъ.

Слѣдующее (рис. 57) донышко найдено было въ катакомбахъ св. Агніи (Остріанскія), около могилы, и хотя относится къ тому же времени, какъ и предыдущее, т. е. къ началу IV вѣка, однако развиваетъ тему изображенія при помощи обстановки. Марія, юная дѣва, облаченная въ широкую далматику, съ каймой по подолу, стоитъ здѣсь среди двухъ деревьевъ, слегка приподнявъ молитвенно руки. Голова еще не заключена въ нимбъ, какъ и на всѣхъ нижеслѣдующихъ изображеніяхъ. Но сзади Маріи, въ перспективѣ, представлены двѣ колонки, съ двумя сидящими на нихъ птицами, — несомнѣнно, образъ храма, среди котораго пребываетъ Дѣва. Наверху читается имя Maria[2]).



57. [illegible] 178 [illegible]

---

1) Cabrol, Dict. [illegible] туника.

2) Garrucci, tav. 178 [illegible]

Подобное же развитіе темы дается двумя донышками *съ изображеніемъ Божіей Матери Оранты* среди обоихъ верховныхъ апостоловъ: рисунки эти должны относиться ко времени не ранѣе середины IV вѣка, когда тема представленія главъ Христовой церкви стала въ искусствѣ насущною, со времени ея признанія и борьбы ея съ язычествомъ. Но манера изображенія на сосудахъ разная и, очевидно, еще не установилась. На одномъ донышкѣ (помѣщеніе оригинала неизвѣстно) мы находимъ рисунокъ тонкой и мастерской работы (рис. 58 и 59): Дѣва Марія стоитъ, простирая руки, среди двухъ юныхъ апостоловъ, облаченныхъ въ тогу и указывающихъ пальцемъ правой руки влѣво и наверхъ: очевидно, эта группа вынута изъ древняго перевода «Вознесенія Господа», исполненнаго для камеи или образка. По сторонамъ Маріи два свитка и по кругу имена.



58. Донышко изъ катакомбы св. Агніи.



59. Донышко изъ катакомбы св. Агніи. Garrucci, 178,6.

Второй экземпляръ того же рисунка находится на донышкѣ большой стеклянной чашки въ музеѣ Пропаганды въ Римѣ (Museum Borgi-

anum), найденной въ римскихъ катакомбахъ (рис. 60). Рисунокъ даетъ иные типы и облаченія, исполненъ грубо, но характерно: апостолы держатъ обѣими руками свитки; Марія высоко подняла руки и облачена въ далматику и мафорій или покрывало, спускающееся до колѣнъ и закрывающее голову: тѣ же надписи, только апостолъ Петръ стоитъ по правую руку отъ Божіей



60. Золотое донышко въ Museum Borgianum въ Римѣ. Garrucci, 178,7.

Матери. Именно этотъ образъ Божіей Матери въ покрывалѣ можно было бы сравнить съ изображеніемъ двухъ церквей въ мозаикѣ базилики св. Сабины въ Римѣ. Но юные образы верховныхъ апостоловъ здѣсь совершенно чужды обычныхъ для нихъ въ IV вѣкѣ типовъ, и потому было бы историческимъ скачкомъ пытаться видѣть въ образѣ Божіей Матери намекъ на идею христіанской церкви.

Насколько, затѣмъ, всѣ подобныя темы украшеній, хотя бы и священными, сюжетами просты, непритязательны и чужды натянутаго символизма, показываетъ рисунокъ одновременнаго и одностильнаго донышка (рис. 61), дающій двѣ фигуры Орантъ—Маріи и св. Агніи (надписи: Anne Mara): двѣ дѣвы, въ томъ же одѣяніи, но безъ покрывалъ и простоволосыя, представлены съ воздѣтыми руками. Въ музеѣ Болоньи (рис. 62) есть донышко, на которомъ обѣ святыя дѣвы (надписи: Agnes Maria) представлены по колѣна, въ тѣхъ же одѣяніяхъ, но съ покрываломъ на головѣ Маріи и съ концами



61. Донышко неизвѣстнаго мѣстонахожденія. Garrucci, 191,2.



62. Донышко въ музеѣ Болоньи. Garrucci. 191,8.

шали на плечахъ. Обѣ фигуры повернуты лицами другъ къ другу, и, видимо, рисовальщикъ не имѣлъ въ своемъ иконографическомъ запасѣ иныхъ образцовъ, кромѣ обычныхъ портретныхъ рисунковъ на свадебныхъ и поздравительныхъ чашахъ, и работалъ въ кругѣ простѣйшихъ понятій.

Если мы, въ заключеніе этого обзора изображенія Божіей Матери Оранты, попробуемъ сопоставить эти образы хотя бы съ типами римскихъ *весталокъ* или сохранившимися отъ языческой древности статуями молящихся (точнѣе, въ положеніи *адораціи*, чѣмъ собственно *орантъ*)[1]), то различіе и, главное, самостоятельность грубо реальныхъ образовъ христіанства (рис. 63) представится сама собою. Къ

1) Reinach, S., Répertoire de la statuaire. 1908. II. p. 654—6. 660—I. Saglio. Dictionnaire, s. v. Adoratio.

сожалѣнію, полное научное сопоставленіе типовъ въ данномъ случаѣ потребовало бы всесторонняго разбора ихъ по времени и стилю, а равно сличенія съ подобными же декоративными и миѳологическими типами, что не входитъ въ нашу задачу.

Золотыя стеклянныя донышки съ образомъ Дѣвы Маріи «Оранты» не только соединены съ образомъ св. Агніи, но и находимы были опредѣленно въ катакомбахъ близъ ея храма. Эту часть римскихъ катакомбъ принято считать, съ извѣстною долею вѣроятія, «однимъ изъ константиновскихъ пунктовъ» въ Римѣ, между прочимъ, потому, что именно въ «константиновскую эпоху» была воздвигнута въ память св. Агніи († 304—5) базилика. Однако, изъ этого обстоятельства нельзя еще дѣлать выводы, къ которымъ, согласно предвзятымъ шаблонамъ, приходитъ, напримѣръ, обозрѣватель «золоченыхъ» донышекъ Вопель [1]. Если почитаніе Агніи въ Римѣ началось еще въ IV вѣкѣ, и если значительное число изображеній на донышкахъ посвящено именно ей, и если образы Маріи являются вмѣстѣ съ изображеніемъ св. Агніи, въ качествѣ «спутниковъ», то все это должно быть отнесено именно къ данному *мѣстному* почитанію. Образъ св. Агніи въ данномъ случаѣ, конечно, будетъ какъ бы на первомъ мѣстѣ, но отношеніе Маріи къ Агніи будетъ то же, что апп. Петра и Павла, изображавшихся также по сторонамъ Агніи: рисовальщикъ помѣщалъ ихъ рядомъ съ Агніею, какъ образы *высшіе, освящающіе* почитаніе Агніи, а для этого не нужно было, чтобы въ Римѣ были «праздники имени Маріи» въ IV вѣкѣ.



63. Донышко, по рис. Garrucci, 178,8.

---

1) Vopel. H. Goldglas. p. 92—3, cf. p. 24.

Жены и дѣвы, несшія на праздникъ Агніи чашу съ изображеніями ея и Маріи, были, вѣроятно, въ «чинѣ вдовъ», или «дѣвъ», или «діаконисеъ» и слѣдовали общимъ религіознымъ понятіямъ. Золоченыя донышки вообще относятся именно къ IV и V вѣкамъ, рѣдки въ III и также въ VI в., а донышки съ образами Маріи относятся, судя по стилю, скорѣе всего, къ второй половинѣ IV вѣка и только въ видѣ исключенія къ началу V вѣка.



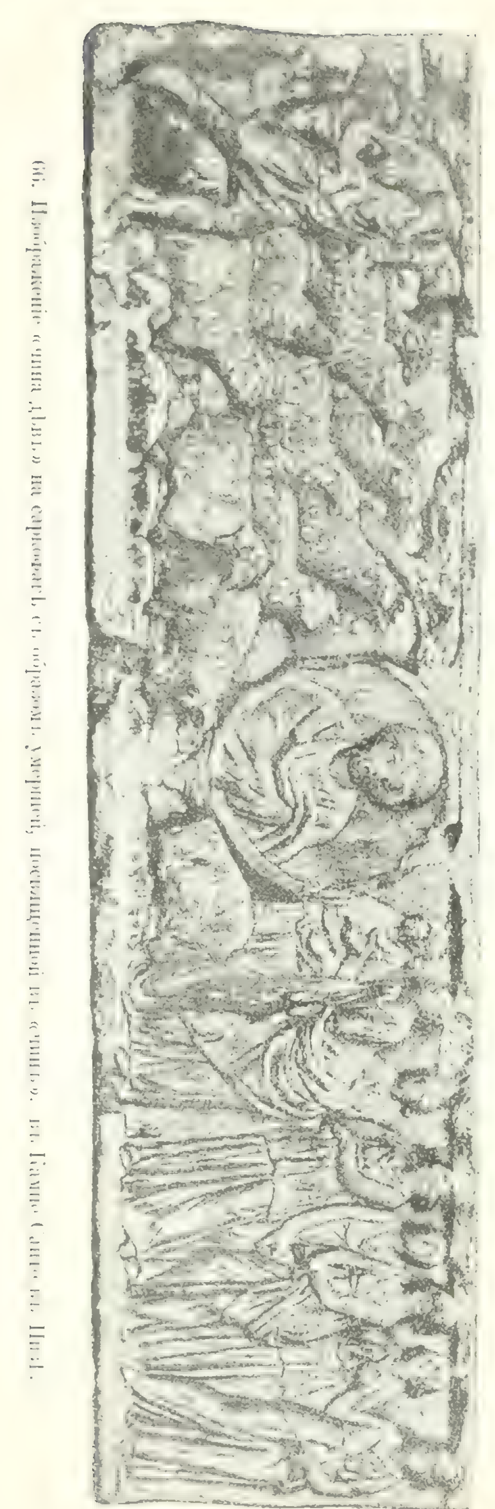
64. Мраморная плита въ церкви св. Максимина, въ Тарасконѣ.

Наиболѣе ясное, а потому и важное изображеніе Богоматери, какъ дѣвы служительницы въ храмѣ Іерусалимскомъ, находится на мраморной (рис. 64) плитѣ, сохраняющейся въ криптѣ церкви св. Максимина близъ Тараскона въ Провансѣ. Эта плита изъ числа четырехъ, вставленныхъ въ стѣны крипты, сохраняющей мощи св. Магдалины, играла, подобно другимъ, по всей вѣроятности, роль поминной, погребальной плиты надъ діакониссою или вообще служительницею церкви и представляетъ изображеніе, начертанное на мраморѣ рѣзцомъ и нѣкогда, вѣроятно, заполненное сурикомъ, какъ это дѣлалось съ надписями. Памятникъ относится къ началу V вѣка и замѣчателенъ столько же изображеніемъ, сколько и надписью, очевидно, имѣвшей въ виду пояснить, съ особымъ удареніемъ, почему Божія Матерь изображена здѣсь въ образѣ малолѣтней дѣвочки (рис. 65) и съ распущенными волосами. Объясненіе этого образа Маріи дается на основаніи апокрифическаго Прото-евангелія Іакова (гл. VII и VIII), въ которомъ разсказывается, что, когда Марія достигла возраста 3-хъ лѣтъ, Іоакимъ созвалъ непорочныхъ дочерей еврейскихъ и велѣлъ имъ взять каждой по свѣтильнику и идти съ зажженными свѣтильниками передъ младенцемъ Маріею, дабы она не обернулась назадъ и сердце ея не было бы внѣ Божьяго храма. И принялъ іерей младенца Марію, благословилъ ее и посадилъ на третьей ступени алтаря. И жила

Марія въ храмѣ Божіемъ, питаясь подобно голубкѣ и принимая пищу отъ руки ангела, до того времени, какъ ей минуло 12 лѣтъ. Съ особенными подробностями останавливается на этомъ же и евангеліе Псевдо-Матоея (гл. IV, VI, 1—2): Іоакимъ и Анна уже на третьемъ году возраста Маріи помѣстили ее въ среду дѣвъ, «которыя и днемъ и ночью пребывали, прославляя Господа» (in contubernium virginum, quae die noctuque in Dei laudibus permanebant). Когда Марія была поставлена передъ храмомъ Божіимъ, она бѣгомъ взошла по пятнадцати ступенямъ, не оглядываясь назадъ и не ища глазами родителей, какъ то дѣлаютъ дѣти. Весь народъ удивлялся младенцу: въ 3 года она ходила какъ взрослая, все говорила въ совершенствѣ, и полагала въ молитвѣ такое усердіе, какъ бы не была младенцемъ и какъ будто упражнялась въ моленіяхъ около 30 лѣтъ. Лицо ея имѣло снѣжную бѣлизну, и она напряженно занималась работами въ шерсти, раздѣливши день свой: на молитвы съ утра до третьяго часа, работу тканья до девятаго часа и вновь на моленія до того времени, когда получала отъ ангела пищу. Какъ извѣстно, Прото-евангеліе Іакова было распространено почти исключительно на греческомъ Востокѣ, а на Западѣ его мѣсто занимало евангеліе Псевдо-Матоея, въ свою очередь тоже неизвѣстное на Востокѣ, хотя составленное по восточнымъ матеріаламъ, а именно по переводу еврейскаго евангелія, приписаннаго ев. Матоею. Нѣсколько историческихъ документовъ въ перепискѣ блаженнаго Іеронима, которому принадлежалъ переводъ, указываютъ точно на эпоху, когда былъ составленъ текстъ, а именно на конецъ IV столѣтія. Считаютъ, однако, возможнымъ, что этотъ апокрифъ появился уже въ VI столѣтіи, когда были разсѣяны предубѣжденія латинянъ противъ апокрифическихъ евангелій, а имя блаженнаго Іеронима получило особенно большой вѣсъ. Если послѣднее соображеніе и отличается нѣкоторымъ преувеличеніемъ, то во всякомъ случаѣ настоящая плита является въ



65. Голова Дѣвы Маріи на плитѣ Тараскона.



66. Изображеніе «сонма дѣвъ» на саркофагѣ съ образомъ Умершей, посвященной въ «сонмъ», въ Кампо Санто въ Пизѣ.

своемъ родѣ первымъ и послѣднимъ (?) памятникомъ, прямо воспроизводящимъ данный апокрифъ.

Въ западной или, точнѣе, Римской церкви археологія имѣетъ дѣло съ подобнымъ или даже однороднымъ явленіемъ церковной жизни — такъ называемымъ «освященнымъ дѣвствомъ» (virgo sacra, sancta, v. Dei, sponsa Domini, ancilla Dei), которое знаменитый римскій археологъ де-Росси назвалъ «цвѣтомъ христіанской археологіи» и которое нашло себѣ образцоваго истолкователя въ лицѣ его истиннаго преемника Іос. Вильперта [1]). Какъ опредѣляетъ свою задачу этотъ послѣдній, она имѣетъ цѣлію изучить, начиная съ его древнѣйшей эпохи, одно изъ самыхъ симпатичныхъ и въ то же время величавыхъ учрежденій Римской церкви. Небольшое сочиненіе Вильперта разслѣдуетъ положеніе и образъ жизни посвященныхъ дѣвъ, обѣты ихъ, облаченія и церемоніи, при которыхъ обѣты давались, условія посвященія, какъ-то: возрастъ и занятія, первыя начала монастырскихъ общинъ, ихъ укрывавшихъ, и, наконецъ, изображенія посвященныхъ дѣвъ (рис. 66) и наиболѣе замѣчательныя надгробныя надписи надъ ними, извѣстныя изъ римскихъ катакомбъ. Оставляя въ сторонѣ всю обще-историческую часть сочиненія, хотя несомнѣнная близость освященныхъ дѣвъ къ Божіей Матери

1) I. Wilpert. Die Gottgeweihten Jungfrauen in d. ersten Jahrhund. d. Kirche, 1892.

требовала бы частнаго дополнительнаго изслѣдованія о томъ, насколько легендою и молитвенной стороною обряда былъ освященъ этотъ общественный институтъ во имя Божіей Матери, коснемся непосредственно близкой и важной для нашей задачи внѣшней стороны института, именно облаченія и церемоній, сопряженныхъ съ обѣтомъ. Епископъ Амвросій, выставляя институту дѣвъ образецъ для ихъ тяжелаго призванія, указывалъ этотъ прообразъ въ Маріи, царицѣ дѣвъ, образѣ чистоты и добродѣтели, которой жизнь сама есть лучшая школа (disciplina) для людей. Мы увидимъ впослѣдствіи, въ какой тѣсной связи стояло, затѣмъ, одѣяніе, положенное для освященныхъ дѣвъ, съ обычными изображеніями Божіей Матери. Самыми выраженіями, обозначающими одѣянія дѣвъ какъ въ древнемъ христіанствѣ, такъ и доселѣ, указывается на ихъ обѣтъ: velare, velamen tegere, velamen accipere, claudere, abscondere, μαφορίζειν, velum conversionis, velum consecrationis (a episcopis virginibus datur), velum ordinationis (quod diaconissae, seu viduae dabatur)[1] —все слова, значащія: покрывать, принимать покрывало, скрывать, укрывать, покрывать лицо, надѣвать покрывало, и все это относится къ тому, что у насъ въ старину называли: «покрутомъ», «покруткой» и что значитъ одновременно одежду, нарядъ, а также долгъ, обязательство, заемъ, обѣтъ. Тотъ же Вильпертъ, авторъ лучшаго изслѣдованія «о литургическихъ облаченіяхъ въ западной римской церкви», указываетъ на одно мѣсто въ письмахъ блаж. Іеронима, изъ котораго видно, что дѣвы, при избраніи своей профессіи, мѣняли свѣтскія одежды на другія, относящіяся къ отдѣлу такъ называемой «столы» и характеризованныя у Іеронима словами: pulla, furva, vilis, fusca, fuscior. Это и была дѣвическая схима, σχῆμα τῆς παρθενίας, которая обозначалась различными синонимами, выражавшими простоту одѣянія по матеріи и по цвѣту. Помимо одѣянія, *покрывало:* velum, velamen, maforte, flammeum, flamm. virginalis, κάλυμμα, μαφόριον, которое епископъ передавалъ, называя его *священнымъ покрываломъ* (sanctum, sacrum), посвящаемой: оно описывается Тертулліаномъ, какъ обычная одежда женъ (adimple habitus mulieris), и отъ него ничѣмъ не отличалось, тѣмъ болѣе, что онъ порицаетъ тѣхъ, которые вмѣсто обыкновеннаго покрывала пользовались шерстяною повязкою (mitra, lana), едва скрывавшею только одинъ лобъ, или головнымъ платкомъ (linteolum), который былъ такъ малъ, что покрывалъ лишь темя. Однако Вильпертъ напрасно полагаетъ, что женское покрывало обыкновенно доходило только до груди или даже до плечъ: выраженіе Тертулліана, который требуетъ, чтобы покрывало окутывало дѣву отъ темени до пятокъ, напротивъ, очень точное и реальное, такъ какъ отвѣчаетъ господствовавшему

---

1) Ducange. Gloss. latin., v. *velum*.

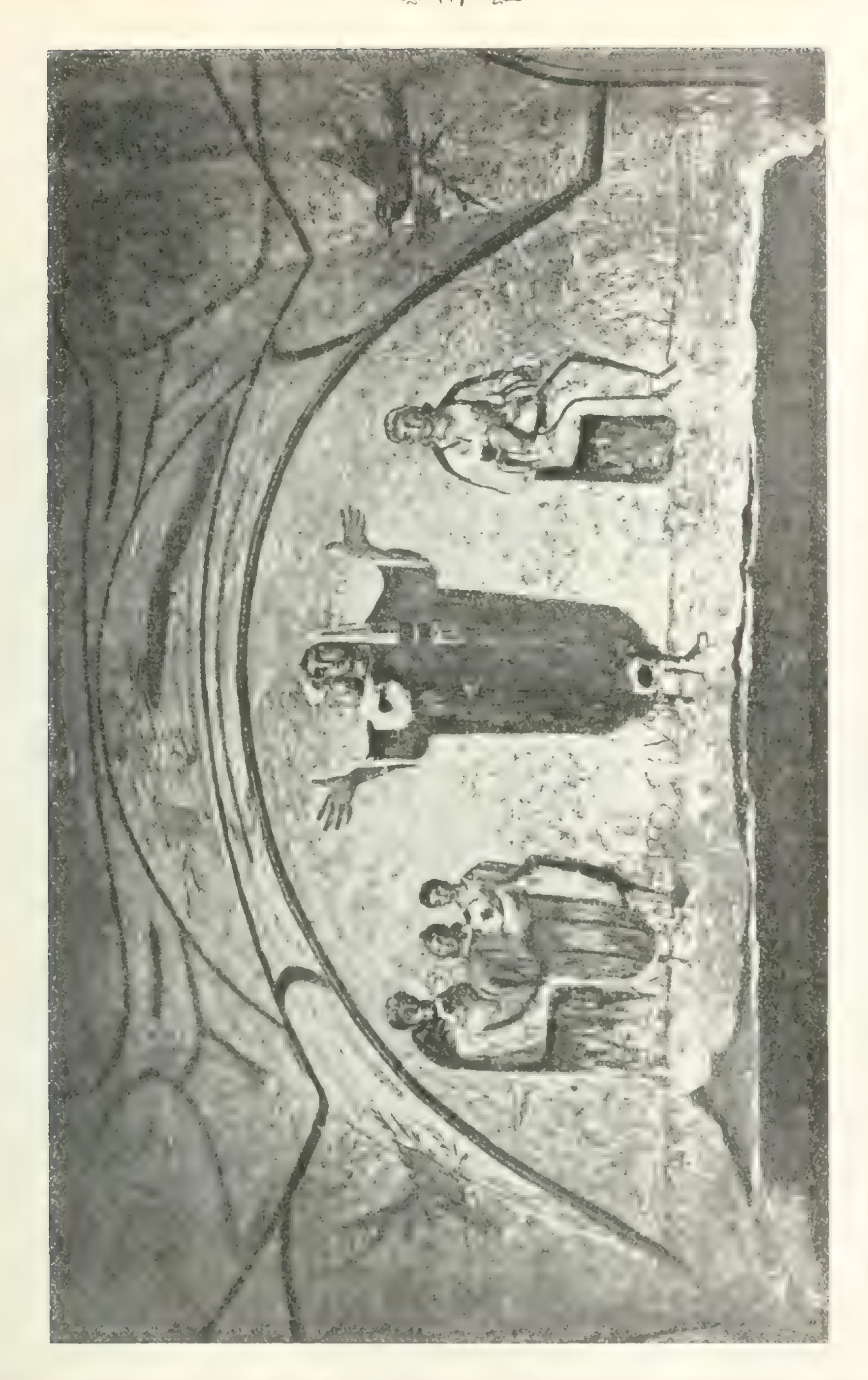
въ его время обычному женскому верхнему одѣянію. Какъ мы увидимъ въ свое время, освященныя дѣвы, усвоивая себѣ сполна одѣяніе замужней жены[1], покрывали себѣ волосы митрою (mitella), вошедшею вѣроятно, черезъ Малую Азію, въ обычай изъ Персіи. Вильпертъ напрасно не принимаетъ совершенно вѣрное заключеніе о. Гарруччи относительно этой части облаченія. Эту митру украшали пурпуромъ въ видѣ поперечныхъ полосокъ, какъ то стало обычнымъ и для всякаго очипка или чепца.

Перечисливъ настоящіе предметы облаченія, Вильпертъ сосредоточиваетъ на второй своей таблицѣ рядъ изображеній святыхъ дѣвъ на памятникахъ изъ катакомбъ св. Агніи: мраморномъ рельефѣ и двухъ золотыхъ стеклянныхъ донышкахъ съ изображеніемъ св. Агніи, относящихся къ IV вѣку и важныхъ для иллюстраціи облаченія дѣвъ. Всѣ три фигуры представляютъ св. Агнію въ положеніи молящейся (Оранты), но при этомъ на рельефѣ она простоволосая, одѣта въ нижнюю тунику съ длинными узкими рукавами и широкую верхнюю одежду до пятъ, также съ широкими рукавами и не подпоясанную. На стеклянномъ донышкѣ святая имѣетъ, поверхъ длинной туники, короткое верхнее платье, подпоясанное подъ грудью. На одномъ донышкѣ ея голову покрываетъ особенно длинное покрывало, укрѣпленное надъ челомъ и ниспадающее до колѣнъ концами по бокамъ фигуры; на другомъ это покрывало служитъ какъ бы верхнимъ плащомъ на плечахъ и укрѣплено передъ грудью круглымъ аграфомъ.

Но среди памятниковъ, изображающихъ «священныхъ дѣвъ», безусловно первое мѣсто занимаетъ фресковая (рис. 67) картина катакомбы св. Прискиллы; это одна изъ наиболѣе художественныхъ и сильныхъ, а равно и наилучше сохраненныхъ фресокъ въ римскихъ катакомбахъ. Фреска находится въ криптѣ, лежащей внѣ древнѣйшей части этой катакомбы и района аренъ и имѣющей только погребальныя ниши и никакихъ аркосоліевъ. Стѣны покрыты цѣликомъ живописью: надъ входомъ изображенъ пророкъ Іона, выброшенный морскимъ чудовищемъ на берегъ; по обѣ стороны входа голуби съ масличной вѣтвью въ клювѣ и покоющіеся агнцы; на потолкѣ Добрый Пастырь и деревья съ птицами; въ люнетахъ павлины, по угламъ голуби съ вѣтвями; на лѣвой стѣнѣ жертвоприношеніе Авраама, на правой— три вавилонскихъ отрока въ пещи и, наконецъ, на стѣнѣ противоположной

---

1) Duchesne. Origines du culte chrétien. V-e éd. 1909, chap. XIV: La bénédiction nuptiale. Въ IV вѣкѣ главный обрядъ velatio conjugalis, и во Франціи срв. обычай держать надъ бракащимися покрывало (pallium, poêle). Ритуалъ отъ римскаго flammeum — покрывала краснаго цвѣта, ср. пурпурный мафорій, отсюда: nubere, nuptiae, obnubilatio capitis. Ibid., chap. XIII—La consécration des vierges, p. 426—34: обрядъ — velatio, но покрывало въ молитвѣ называлось pallium — мафорій, и въ концѣ читалось: ut maneas sine macula *sub vestimento sanctae Mariae matris Domini.*



67. «Облаченіе тѣла» — фреска въ катакомбѣ Присциллы, по фот. въ соч. Вильперта: Die Gottgew. Jungfr. Taf. I.

входу изображена сцена (рис. 67), насъ въ данномъ случаѣ особо занимающая. Сцена эта была срисована еще въ изданіи Бозіо, Аринги и Боттари, затѣмъ Перре и Гаруччи[1].

---

1) II, табл. 78,1.

Вильпертъ подвергъ подробному разбору всѣ высказанные взгляды на значеніе и смыслъ изображенной въ этой фрескѣ темы; для насъ достаточно знать, что большинство новѣйшихъ археологовъ: Мартиньи, Краусъ, Ленеръ и др. раздѣляютъ взглядъ Бозіо на эту сцену, какъ на изображеніе обряда посвященія «дѣвственницы», за тѣмъ исключеніемъ, что Бозіо пытался видѣть въ нѣкоторыхъ фигурахъ исторически извѣстныя лица — матрону Присциллу, ея дочерей Пракседу и Пуденціану, папу Пія и т. д. Шульце и Роллеръ полагали видѣть здѣсь передачу не «священнаго покрывала дѣвственницы», но покрывала «брачнаго», и, въ частности, Роллеръ приходитъ даже къ мысли видѣть здѣсь обрученіе Маріи съ Іосифомъ предъ первосвященникомъ. Вильпертъ съ полнымъ правомъ отвергаетъ всѣ эти и имъ подобныя объясненія, хотя въ нихъ особенно характернымъ являлось заключеніе Роллера, что въ женщинѣ съ младенцемъ можно видѣть Дѣву Богоматерь. Роллеръ относилъ (отчасти поэтому) изображенную сцену къ IV столѣтію. Шульце, находя фреску художественно исполненною, относитъ ее безъ ограниченія къ II вѣку, но именно поэтому отказывается видѣть въ ней какое либо литургическое дѣяніе, такъ какъ всякое подобное изображеніе принадлежало бы позднѣйшему времени. Въ томъ предметѣ, который посвящаемая въ лѣвой группѣ держитъ въ своихъ рукахъ, онъ видитъ свитокъ, тогда какъ другіе видятъ здѣсь повязку или митру. Равно, Шульце отрицаетъ догадку, что юноша позади посвящаемой можетъ быть архидіаконъ, между прочимъ потому, что архидіаконы появились только съ IV вѣка. По мнѣнію Шульце, фреска представляетъ фамильную сцену, для пониманія которой у насъ недостаетъ, конечно, нынѣ средствъ, но которая имѣетъ многочисленныя параллели въ христіанскомъ искусствѣ; тѣмъ не менѣе, Шульце объясняетъ группу налѣво отцомъ съ двумя дѣтьми, погруженными въ поучительное чтеніе Священнаго Писанія (въ предметѣ, который держитъ стоящая впереди женская фигура, Шульце видитъ свитокъ—замѣтимъ кстати, совершенно правильно), тогда какъ стоящая на правомъ планѣ Оранта представляетъ мать семейства, уже умершую; равнымъ образомъ, по словамъ этого истолкователя, и женщина, сидящая направо съ младенцемъ на рукахъ и повернувшаяся къ группѣ, оказывается членомъ той же семьи: она, будто бы, имѣетъ совершенно индивидуальныя черты и затѣмъ носитъ коротко остриженные волосы, что совершенно невозможно въ какихъ бы то ни было идеальныхъ изображеніяхъ Маріи.

Изданіе Вильперта представило наконецъ точный снимокъ (рис. 67) со всей фрески и удостовѣряетъ насъ, что предметъ, находящійся въ рукахъ юноши, есть бѣлая туника, снабженная двумя широкими пурпурными клавами; мнимая митра или повязка на головѣ женской фигуры оказалась сложеннымъ



68. Фресковое изображеніе Божіей Матери въ катакомбахъ св. Прискиллы въ Римѣ.

бѣлымъ покрываломъ. Точная копія позволила также возстановить украшенія изъ пурпурныхъ клавъ на другихъ одеждахъ, и широкая далматика Оранты оказалась вся пурпурнаго цвѣта, на которомъ ясно выдѣляется желтоватаго цвѣта (золотой матеріи) клава, съ вышитыми на ней разводами. Вильпертъ изготовилъ на мѣстѣ фотографію въ краскахъ.

Важнѣйшимъ результатомъ точнаго снимка данной фрески является ясный выводъ, что сама сцена представляетъ посвященіе дѣвственницы; средняя фигура представляетъ умершую дѣвственницу въ образѣ Оранты; правая же фигура съ младенцемъ (рис. 68) изображаетъ Дѣву Марію съ Младенцемъ Христомъ. Богоматерь изображена здѣсь съ непокрытой головой, какъ дѣва, съ разсыпающимися по плечамъ локонами; облачена въ бѣлую далматику съ пурпурными клавами и коймами и сидитъ на каѳедрѣ, какъ во всѣхъ торжественныхъ изображеніяхъ Маріи въ римскихъ катакомбахъ; ближайшее къ ней изображеніе находится въ катакомбѣ св. Петра и Марцеллина. Самое изображеніе Дѣвы Маріи съ Младенцемъ вылилось еще въ простой наивно-интимной позѣ юной матери, кормящей грудное дитя. Оранта изображаетъ умершую въ блаженномъ успеніи, молящуюся за оставшихся на землѣ; она представлена и по размѣрамъ больше, такъ какъ она стоитъ впереди другихъ. Вильпертъ видитъ въ ней посвященную дѣвственницу и при этомъ замѣчаетъ, что если она держитъ на головѣ своей покрывало, а не окутана имъ съ головою, какъ то было въ обычаѣ у замужнихъ женъ, то это обстоятельство не можетъ еще служить возраженіемъ. Напротивъ того, это положеніе такъ называемаго покрывала является, по нашему мнѣнію, лучшимъ и несомнѣннымъ доказательствомъ того, что въ Орантѣ изображена посвященная дѣвственница, и связываетъ настоящую сцену посвященія съ восточнымъ обрядомъ посвященія діакониссъ. Дѣло въ томъ, что мнимое покрывало совершенно ясно представляетъ обыкновенный *орарь*, при томъ древнѣйшаго типа: длиннаго полотенца изъ льняной матеріи (изъ полотна), на концахъ своихъ вышитаго поперечными пурпурными полосками и снабженнаго бахромой. О такомъ типѣ древнѣйшаго ораря мы знаемъ изъ множества приводимыхъ у того же Вильперта, но въ другомъ мѣстѣ, историческихъ свидѣтельствъ, знаемъ также и изъ многихъ древнихъ памятниковъ, перечислять которыхъ въ данномъ случаѣ не имѣемъ даже нужды. Ясно, что профессоръ Вильпертъ, держась исключительно почвы латинскихъ или, точнѣе, римскихъ обрядовъ, связанныхъ съ посвященіемъ дѣвственницъ, не ввелъ сюда греческихъ свѣдѣній о діакониссахъ (ср. миніатюру Ват. Менологія на рис. 69). Но уже при первомъ взглядѣ всякому придетъ въ голову указанный выше текстъ, что при обрядѣ посвященія діакониссы орарь возлагается на нее не какъ на діакона черезъ плечо, для



69. Изображеніе св. муч. Василиссы Никомидійской († 309) въ Ватиканскомъ Менологіи на 3-е сентября.

употребленія его при служеніи, но единственно какъ знакъ подобнаго литургическаго чина, возлагаемый или на шею и обоими концами на грудь, или, какъ здѣсь, на голову, вмѣсто покрывала. Очевидно, однако, что или для этой фрески, или вообще для Римской церкви должно сдѣлать нѣкоторое

отступленіе, т. е. признать уклоненіе ея обрядовъ отчасти въ сторону церкви Греко-восточной, что бывало, впрочемъ, частымъ явленіемъ въ періодъ IV — VIII столѣтій.

Въ изображеніяхъ Божіей Матери, равно какъ преподобныхъ женъ и дѣвъ, на греческомъ Востокѣ, съ VI вѣка, появляется часто подобіе литургическаго орария уже какъ украшеніе, въ видѣ длиннаго, усажешнаго жемчугомъ и камнями или отмѣчешнаго крестомъ плата, который свѣшивается съ шеи, придерживается поясомъ и достигаетъ колѣнъ. Таковы изображенія Божіей Матери въ ораторіи Венанція въ Латеранѣ, Божіей Матери и Елисаветы въ мозаикахъ Паренцо (рис. 70) и многія другія, перечисляемыя ниже.

Въ лѣвой группѣ изображено, также совершенно ясно, посвященіе дѣвы: епископъ на каѳедрѣ, дѣва еще не покрытая, съ покрываломъ въ рукахъ, и діаконъ съ туникой; только покрывало опять имѣетъ форму развертываемаго плата, хотя, какъ признаетъ Вильпертъ, это можетъ быть и свитокъ, что, однако, нисколько не мѣняетъ значенія группы, такъ какъ при посвященіи читались, конечно, и извѣстныя формулы.

Въ заключеніе можно сказать, что какъ нѣтъ нужды въ оправданіи пурпурной далматики Оранты (идеальный образъ дается въ отличающихъ его формахъ), такъ не нужно оправданія и для изображенія Спасителя, въ данномъ случаѣ въ видѣ грудного дитяти: очевидно, художникъ взялъ здѣсь, какъ правильно говоритъ Вильпертъ, своего рода стереотипное изображеніе Божіей Матери съ Младенцемъ, но роль Божіей Матери при этомъ посвященіи дѣвы являлась и по смыслу главною, если не верховною. Согласно съ этимъ, самая фреска принадлежитъ, по всей вѣроятности, или къ концу III или къ началу IV столѣтія, что будетъ вполнѣ согласно и съ простою декораціею всей крипты.

Таковы историческіе источники важнѣйшаго иконнаго типа Божіей Матери, по западному — Оранты, образа молитвы, ежедневно возносимой церковью. Типъ этотъ возникъ изъ апокрифическаго представленія Маріи, служительницы Іерусалимскаго храма. Мы можемъ, — правда, лишь въ видѣ предположенія, — искать объясненія этого сюжета въ самомъ выборѣ тѣхъ предметовъ утвари, культа, на которыхъ изображенія Божіей Матери Оранты въ данномъ случаѣ оказались. На первомъ мѣстѣ поставимъ надгробную плиту Тараскона: не является ли она достаточно яснымъ указаніемъ, что образъ Божіей Матери, служительницы храма, взятъ какъ особо священная высшая діаконисса, покровительница св. Магдалины, Агніи? Въ такомъ случаѣ самыя допытки сосудовъ съ подобными темами могутъ относиться именно къ погребеніямъ женщинъ, — діакониссъ. Возможно, наконецъ, что мѣстомъ происхожденія этого образа первоначально была именно

Палестина, гдѣ такое изображеніе было вполнѣ естественно, какъ историческое воспоминаніе: на это указываютъ двѣ пальмы, обычный типъ Палестины, и двѣ колонны — образъ храма. Впослѣдствіи мы увидимъ задолго до появленія византійскаго образа Божіей Матери молящейся, какъ Церкви, изображеніе Маріи Оранты на сирійскихъ рѣзныхъ крестахъ VI—VIII вв.



70. Богоматерь и св. Елисавета. Мозаика собора въ Паренцо.

Къ самому началу IV вѣка относится окончательное установленіе обрядовъ литургическаго освященія дѣвства, и, очевидно, къ этому же времени, и къ V вѣку по преимуществу, мы должны относить и памятники, изобра-

жающіе Пресвятую Дѣву, служительницу храма. Здѣсь повторяется обычный въ древне-христіанскомъ искусствѣ пріемъ соединять новый обрядъ и новый завѣтъ со старымъ, и весьма возможно, что перечисленные мелкіе предметы принадлежали именно монашенкамъ, избравшимъ своею патронессою Дѣву Марію. Не даромъ образы чистыхъ дѣвъ: свв. Агніи, Ѳеклы, Цециліи, изображаются также преимущественно въ образѣ Оранты. Уже въ годъ (330) прибытія Аѳанасія Александрійскаго въ монастыри Ѳиваиды, основанные Пахоміемъ, тамъ были двѣ женскихъ обители.

Если, затѣмъ, донышки стеклянныхъ сосудовъ, плиту Тараскона, фреску катакомбъ св. Прискиллы мы совершенно естественно относимъ къ «памятямъ» «посвященныхъ дѣвъ», діакониссъ, то равнымъ образомъ получимъ право на подобную догадку и для памятниковъ V и первой половины VI вѣка. Именно эта эпоха была эпохою наибольшаго расцвѣта женскаго церковнаго служенія, о чемъ свидѣтельствуетъ паломничество въ св. Землю конца IV вѣка Сильвіи (или по иной догадкѣ Эѳеріи), упоминающей діакониссу, именемъ Марѳану. Однимъ изъ доказательствъ противъ попытокъ (Мейстера) отодвинуть это паломничество къ VI вѣку служитъ именно его указаніе на существованіе діакониссъ, келій, а не монастырей и пр. [1]).

Но этою тѣсною связью образа Божіей Матери Оранты съ чиномъ діакониссъ и дѣвъ можетъ быть объясняема и рѣдкость такихъ изображеній: они, вѣроятно, сосредоточивались почти исключительно на предметахъ личнаго убора діакониссъ и дѣвъ, а такъ какъ такихъ вещей древность намъ не сохранила, то отсюда происходитъ и ихъ крайняя рѣдкость.

Дальнѣйшія изображенія, на медальонахъ и личныхъ печатяхъ, представляютъ не иконныя изображенія Богоматери, но ея образъ въ двухъ событіяхъ: «Благовѣщеніи» или же въ «Поклоненіи волхвовъ». Таковы, напримѣръ, три бронзовыхъ (рис. 71, 72) медали, найденныя въ окрестностяхъ Рима и находящіяся нынѣ въ Ватиканскомъ Музеѣ [2]). Изображенія эти ничѣмъ не отличаются отъ катакомбныхъ, кромѣ развѣ нѣкоторыхъ подробностей, имѣющихъ свое значеніе. Таково, напр., изображеніе въ «Поклоненіи волхвовъ» голубя, несущаго масличную вѣтвь въ клювѣ, и изображеніе креста надъ головою Младенца.

Несравненно болѣе значенія имѣетъ изображеніе Божіей Матери *Оранты*, съ воздѣтыми руками, подъ большимъ мафоріемъ и въ нимбѣ, на золотомъ *браслетѣ* VI вѣка (рис. 73) въ Британскомъ Музеѣ [3]).

---

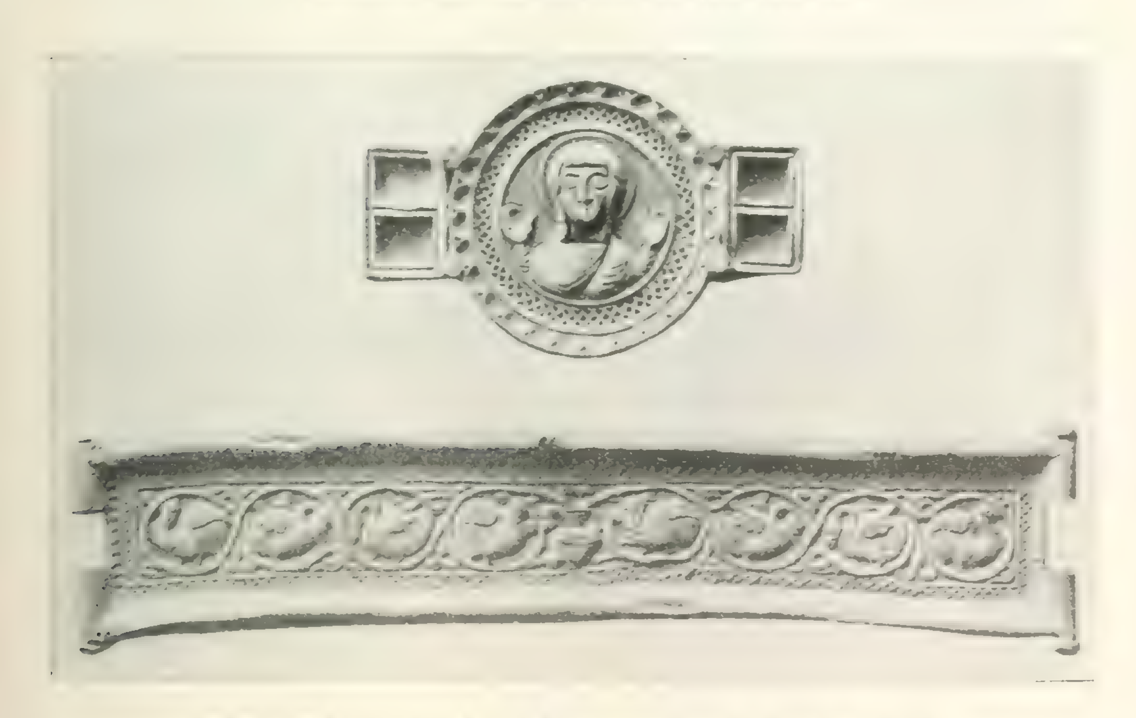
1) [illegible] *Oriens christianus.* I, 1911, 32–76.
2) [illegible]
3) [illegible]



71. Медальоны, найденные въ Римѣ. Garrucci, [illegible].



72. Медальоны, найденные въ Римѣ. Garrucci, [illegible].



73. [illegible] VI вѣка въ Британскомъ Музеѣ. Dalton, [illegible].

Къ VI или даже къ концу V вѣка можетъ быть отнесенъ золотой крестикъ, найденный въ *Сициліи*, какъ тѣльникъ вмѣстѣ съ другими подвѣсками на цѣпочкѣ, въ Кампобелло ди Маццара, такъ какъ весь характеръ орнаментаціи и рѣзьбы чрезвычайно близко напоминаетъ описанный нами кладъ Мерсины или Тарсоса. На этомъ крестикѣ изображена Божія Матерь съ поднятыми руками, въ обычномъ византійскомъ мафоріи, и изображеніе сопровождается вырѣзанною вглубь надписью ΗΑΓΙΑ ΜΑΡΙΑ.

Замѣчательнымъ свидѣтельствомъ въ пользу непосредственныхъ связей въ самой Византіи между почитаніемъ Божіей Матери и дѣятельностью діаконій является, во 1-ыхъ, печать (относимая издателемъ къ VII—VIII вѣкамъ и во всякомъ случаѣ не позднѣе VIII вѣка) монастыря Дексикрата въ Константинополѣ[1]), содержавшаго у себя пріютъ для старцевъ (герокоміи) и образовавшаго, какъ видно изъ надписи, діаконію (ΔΙΑΚ(ονια) ΤΩΝ ΔΕΞΙΚΡΑΤȣ). На лицевой сторонѣ печати изображена по грудь Божія Матерь съ Младенцемъ передъ нею, по тому древнѣйшему *типу*, какой видимъ еще въ *катакомбахъ св. Агніи*.

Весьма важно поэтому сопоставить съ печатью діаконіи другую печать уже храма Божіей Матери, по прозванію «діакониссы»[2]), которой была посвящена въ Византіи древняя церковь «дома Ареобинда», построенная Петромъ, братомъ императора Маврикія. По свидѣтельству историковъ, тамъ былъ нѣкогда домъ готѳа Ареобинда, неизвѣстно однако, котораго: зятя ли императора Олибрія, или бывшаго консуломъ и патриціемъ (449), или же женатаго на племянницѣ Юстиніана, или префекта преторія въ 546 году. Печать, относящаяся къ этому монастырю, IX—X ст. и *опять то же изображеніе*. Надпись: СФΡΑΓ(IC) TIC ΠΑΝΑΓ(ΙΑC) ΘΕ(ΟΤΟΚΟΥ) TIC ΔΙΑΚ(ονίσσης) Τ(ου) ΡΕΟΒΙΝΤ(ου).

Любопытное изображеніе (рис. 74) Божіей Матери Оранты изъ чеканнаго позолоченнаго серебра находится на крестѣ Равеннскаго архіепископа святаго Аньелла, умершаго въ 566 году, на 96 году своей жизни. Крестъ этотъ принадлежитъ, какъ извѣстно, къ разряду такъ называемыхъ процессіональныхъ крестовъ, носившихся при крестныхъ ходахъ и затѣмъ утверждавшихся на престолѣ. Онъ имѣетъ 1,20 м. въ вышину и 1,25 м. въ ширину и состоитъ изъ двадцати бляшекъ, укрѣпленныхъ по четыремъ его рукавамъ. Средній медальонъ, 0,20 м. въ поперечникѣ, представляетъ именно Божію Матерь Оранту, облаченную въ длинный подпоясанный хитонъ и мафорій, застегнутый фибулою на груди и покры-

---

1) Schlumberger, Sigillographie de l'Empire Byzantin, p. 150.
2) Ibid., p. 141.

вающій ея голову. На землѣ изображены цвѣты и растенія, а по сторонамъ два дерева, замѣняющія, по всей вѣроятности, палестинскія пальмы. Интересъ



74. Образъ Божіей Матери «Оранты» на серебряномъ крестѣ епископа Аньелла въ соборѣ Равенны.

этого изображенія, столь близкаго къ древнѣйшему представленію Божіей Матери какъ Маріи, служительницы Іерусалимскаго храма, заключается

именно въ посредничествѣ между этимъ древнѣйшимъ изображеніемъ и позднѣйшимъ византійскимъ образомъ Божіей Матери заступницы, почитавшейся, между прочимъ, въ той же Равеннѣ.

Общій пошибъ изображенія еще вполнѣ древне-христіанскій; отличается тяжелыми формами фигуры, широкимъ оваломъ лица, крайне простыми, вертикально-падающими складками хитона и сухою рѣзьбою и мелкимъ чеканомъ. И стиль, и техническое исполненіе заставляютъ относить эту пластинку, какъ и весь крестъ, именно къ первой половинѣ шестого столѣтія. Что же касается помѣщенія этого образа—въ середину выносного креста, то оно могло относиться, прежде всего, къ храму, для котораго онъ былъ исполненъ и который могъ быть или діаконіею или освященъ во имя Божіей Матери.

Въ тотъ же кругъ идей, связанныхъ съ почитаніемъ Дѣвы Маріи и установленіемъ чина дѣвъ и діакониссъ, входитъ, по всей вѣроятности, рядъ многихъ, едва затронутыхъ анализомъ темъ и сюжетовъ древне-христіанскаго искусства.

Такъ, любопытное, но пока загадочное представленіе (рис. 75) Божіей Матери находится на одномъ изъ саркофаговъ, найденномъ въ 1872 году въ Сиракузахъ и подробно объясненномъ Эдмондомъ Лебланомъ[1]). На крышкѣ этого саркофага находится (быть можетъ, позднѣйшая) эпитафія христіанки Адельфіи, жены комита Валерія. Также на крышкѣ по одну сторону изображено Рождество Христово, по другую, лѣвую, — скала съ источникомъ; въ немъ черпаетъ дѣва, а рядомъ стоитъ съ поднятою рукою мужчина; далѣе двѣ группы, видимо, между собою связанныя. Въ одной группѣ женщина, подъ покрываломъ, сидитъ на каѳедрѣ съ подножіемъ; по сторонамъ ея двѣ другія жены стоятъ; третья, сидя на землѣ, подымаетъ къ ней молящія руки. Въ другой группѣ двѣ женскія фигуры съ непокрытою головою приводятъ, очевидно, къ той же сидящей фигурѣ, молодую женщину или дѣвицу, съ непокрытою же головою. Издатель саркофага ссылается на сочиненія св. Іеронима, Амвросія и др., которые въ разнообразныхъ поэтическихъ образахъ, картинахъ и строфахъ говорятъ о дѣвическихъ небесныхъ ликахъ. Дѣйствительно, въ томъ же порядкѣ мыслей и представленій сочинены извѣстныя мозаики церкви Аполлинарія Новаго въ Равеннѣ, далеко къ тому же не единичныя въ исторіи христіанскаго искусства (въ древности подобныя были въ алтарѣ Римской церкви св. Маріи Великой, о чемъ см. ниже); такимъ образомъ, вполнѣ возможно, что эти двѣ группы представляютъ Божію Матерь со святыми женами въ раю, въ

---

[1]) Edmond Le Blant. La Vierge au ciel. *Revue Archéol.* Déc. 1877, pl. XXIII.



75. Саркофагъ Адельфіи, жены комита Валерія, въ Сиракузахъ, въ Музеѣ.

который приводитъ двѣ святыя дѣвы умершую. Слѣдовательно, мы получаемъ на этомъ саркофагѣ древнѣйшее изображеніе райскаго блаженства, съ Божіею Матерію во главѣ, которое затѣмъ, уже въ порядкѣ иныхъ догматическихъ представленій, вырабатывалось въ византійскомъ искусствѣ.

Объясненіе любопытныхъ сценъ не остановилось, однако же, на этомъ краткомъ указаніи издателя саркофага. Римскій ученый монсиньоръ де Вааль предложилъ[1]) объяснить первую часть фриза текстомъ апокрифическаго разсказа Псевдо-Матѳея (гл. 6) о томъ, какъ Дѣва Марія «поучалась» со старшими дѣвами въ Іерусалимскомъ храмѣ: Богородица является здѣсь не только во главѣ дѣвъ (съ нею всѣхъ дѣвъ пять) храма и сидитъ на тронѣ, но и поучаетъ ихъ. Очевидно, это исключительное положеніе, созданное по уподобленію Матери ея Сыну Учителю, должно было, въ свою очередь, имѣть въ чемъ либо свое объясненіе, и оно, дѣйствительно, его находитъ, какъ вѣрно указалъ Д. В. Айналовъ[2]), въ предыдущей сценѣ. Мы имѣемъ здѣсь историко-апокрифическій циклъ «сценъ изъ жизни Божіей Матери», соединенный въ одно цѣлое. Въ самомъ дѣлѣ, одна (но не первая, а вторая) группа представляетъ намъ древнѣйшее изображеніе «Благовѣщенія у колодца», повторяемое рядомъ мелкихъ памятниковъ V—VI вѣка[3]), и фигура, стоящая рядомъ съ черпающею воду Маріею, есть безкрылый пока архангелъ «Благовѣщенія»; голова на скалѣ должна обозначать, по нашему мнѣнію, «Силоамскій источникъ» (см. ниже). Далѣе, по тексту VIII, 5 Псевдо-Матѳея, мы видимъ исторію того, какъ Марія и *пять* дѣвъ бросали жребій о выданныхъ имъ шелкѣ, гіацинтѣ, виссонѣ, пурпурѣ и шерсти, и какъ Маріи выпалъ по жребію именно пурпуръ (ad velum templi), и она, согласно этому удостоенію, стала называться «царицею дѣвъ», сначала въ шутку (in fatigationis sermone). Предметъ въ рукахъ одной дѣвы представляетъ два мотка пурпура, а вся сцена должна воплощать сложный разсказъ о томъ, какъ шуточное наименованіе «царицею» было обращено явленіемъ и словами ангела въ пророчество (in prophetationem verissimam). Глава IX Псевдо-Матѳея излагаетъ два явленія ангела при «Благовѣщеніи». Саркофагъ долженъ относиться къ V вѣку[4]), а обиліе въ немъ темъ изъ жизни Божіей Матери можетъ объясняться назначеніемъ его для усопшей женщины.

---

1) Römische Quartalschrift, 1887, p. 391 sq.

2) «Сцены изъ жизни Божіей Матери», въ *Археол. Изв.* 1895, № 5.

3) На окладѣ: Garrucci, tav. 454; ящичекъ изъ Вердена: Garrucci, tav. 447,1; на створкѣ ампулы въ ризницѣ собора въ Монцѣ: «Пут. по Сиріи и Пал.», 1904, рис. 74.

4) Если же будетъ подтверждена догадка издателя текста Псевдо-Матѳея въ новомъ фр. изд.: Évangiles apocryphes, p. XXI, что апокрифъ распространился только въ VI вѣкѣ, то и саркофагъ придется понизить до той же эпохи.

III.

Переходная эпоха первой половины V вѣка. Ефесскій соборъ 431 г. Мозаики церкви св. Маріи Маджіоре въ Римѣ.

Конецъ IV и первая половина V вѣка сыграли въ исторіи Греко-восточной церкви и искусства весьма рѣшительную и важную роль. Успокоившаяся политически послѣ крайнихъ кризисовъ Византійская Имперія впала въ этомъ періодѣ въ нѣкоторый государственный маразмъ, и политическій историкъ съ унынiемъ обозрѣваетъ рядъ безцвѣтныхъ царствованій. Затихли или перешли на Западъ жестокія нападенія варваровъ, и Византія успѣла оградиться отъ нихъ стѣною; кончились отдаленные походы, и ослабѣло крайнее напряженіе экономическихъ силъ въ культурныхъ частяхъ Имперіи, а самые страшные варвары, готы, вступили на службу въ имперскія войска. Вмѣстѣ съ наступившимъ политическимъ затишьемъ и соціальнымъ успокоеніемъ наступило также общее успокоеніе умовъ, вызванное окончаніемъ, хотя насильственнымъ (378—395 гг.), борьбы двухъ духовныхъ міровъ: языческаго и христіанскаго. Восторжествовавшее христіанство занято отнынѣ развитіемъ духовной стороны своей вѣры и сближеніемъ ея съ вѣковою античною культурою и просвѣщеніемъ. Церковная община принимаетъ живѣйшее участіе въ ходѣ церковныхъ дѣлъ, въ самомъ управленіи церковью, способствуя клиру поставить во главу соціальнаго распорядка представителей церкви. Современная литература рождаетъ высшія произведенія церковнаго краснорѣчія и толкованія Священнаго Писанія; житія святыхъ обрабатываются въ видѣ поучительныхъ сказаній, любопытныхъ и трогательныхъ для культурнаго общества. Порабощенный греческой культурою Востокъ высвобождается изъ подъ западнаго вліянія и выдвигаетъ свои центры, но рядомъ съ культурою здѣсь усиливается аскетическое христіанство, избирающее своимъ идеаломъ жизненныя лишенія, вражду къ міру и его благамъ, борьбу съ языческимъ

просвѣщеніемъ и культурою. Для всѣхъ странъ Византійской Имперіи аскетизмъ является нынѣ духовною эмблемою христіанскаго государства, успокоеннаго миромъ и наставшимъ благосостояніемъ, представляется отдаленнымъ идеаломъ, облагораживающимъ культурную жизнь и ея соціальныя формы.

Гражданское общество съ видимымъ интересомъ отыскиваетъ самые разнообразные способы приложенія христіанства и къ семьѣ и къ общественной жизни. Именно въ эту эпоху и, главнымъ образомъ, въ предѣлахъ Греко-восточной церкви и, точнѣе, въ центрахъ Византіи (такъ какъ Римъ отнынѣ только подражаетъ или слѣдуетъ ея бытовымъ формамъ) создаются общественные пріюты, госпитали, убѣжища, страннопріимныя обители, діаконіи и проч. и проч. Руководятъ этимъ общественнымъ движеніемъ лучшіе и самые высокіе умы Имперіи и Восточной церкви, начиная съ Іоанна Златоуста и членовъ императорскаго дома, а исполняютъ все дѣло общества и братства, управляемыя знатными женщинами. Именно въ это время упрочился на всемъ Востокѣ чинъ діакониссъ, и знатнымъ представительницамъ этого чина принадлежитъ въ серединѣ столѣтія извѣстное руководство церковной жизнью восточной общины. Таковы были Пульхерія и Евдокія — двѣ императрицы, изъ которыхъ одна должна была быть рукоположена въ діакониссы.

Начиная съ Нины — первой діакониссы Грузинской церкви — на всемъ греческомъ Востокѣ: въ Грузіи, Арменіи и Малой Азіи, а затѣмъ и въ Константинопольской епархіи и зависящихъ отъ нея мѣстахъ, и далѣе въ Великой Греціи, а также частью и на Западѣ, до Галліи и Англіи включительно, въ IV—VI вѣкахъ въ церковной жизни играютъ значительную роль церковные чины «вдовъ», «дѣвъ» и, въ частности, особенно «діакониссъ». Историки церкви Сократъ и въ особенности Созоменъ передаютъ о знаменитыхъ діакониссахъ IV и V столѣтій много любопытныхъ для даннаго періода подробностей. Такова знаменитая Олимпіада, которую враги Іоанна Златоуста преслѣдовали, какъ главную его опору и могущественное орудіе для проведенія его идей въ народъ; это была благотворительница на весь Востокъ, ей подчинялись патріархи, и приходили съ нею въ столкновеніе Византійскіе императоры. Таковы были затѣмъ: Пентадія, вдова консула; Анастасія и Целерина, славившіяся въ обществѣ своими богословскими познаніями; Макрина, сестра Григорія Нисскаго, и Магна и Мароана, извѣстныя своею оживленною дѣятельностью. Блаженная Никарета Виѳинская, благороднаго происхожденія, славилась, какъ разсказываетъ Созоменъ (кн. 8, гл. 23), добродѣтелью своего житія; когда она лишилась, по людской несправедливости, своего богатства, она все же не оставила бѣдныхъ, все дѣлила со своими ближними и занялась приготовленіемъ лѣкарствъ для

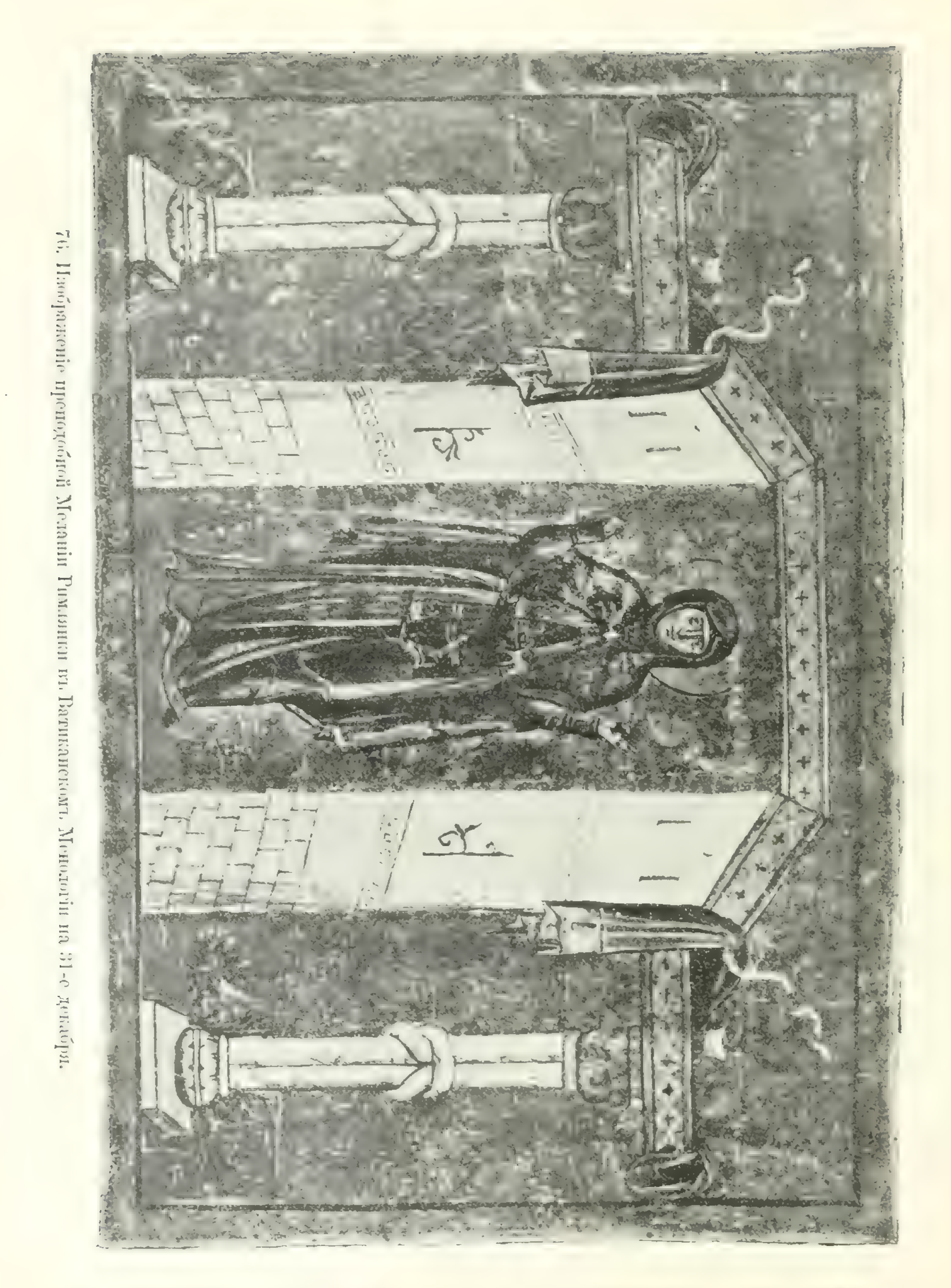
бѣдныхъ людей. Какъ свидѣтельствуетъ тотъ же историкъ, онъ не видалъ въ свое время среди религіозныхъ женщинъ образца подобнаго смиренія, по которому Никарета даже отказалась отъ достоинства чина діакониссы. Діакониса Олимпіада, жившая въ серединѣ IV вѣка, славилась столько же своимъ богатствомъ, своими благотвореніями, сколько своимъ остроуміемъ и краснорѣчіемъ, силу котораго напрасно, однако, желаетъ представить тотъ же книжникъ въ ея судебныхъ отвѣтахъ, вмѣсто того, чтобы сообщить намъ (гл. 24) какія либо реальныя подробности. Рядъ діакониссъ, жившихъ въ IV—V вѣкахъ[1]), причисленъ былъ къ лику святыхъ. Преп. Меланія Римлянка, во времена императора Ѳеодосія Младшаго, расширила свою благотворительную дѣятельность по всему Востоку, совершая путешествія въ Карѳагенъ, Египетъ, Святую Землю и основывая тамъ женскіе монастыри (ея изображеніе въ Ват. Менологіи подъ 31 дек., рис. 76). Къ сожалѣнію, мы мало узнаёмъ въ данномъ вопросѣ реальныхъ подробностей этого бытового церковнаго явленія: если историки монахи не въ состояніи понять и представить даже самыхъ крупныхъ событій, вродѣ нашествія варваровъ и паденія Имперіи, то тѣмъ болѣе смутнымъ и непонятнымъ остается такое тонкое и сравнительно слабое выступленіе женщины въ духовную жизнь, каково ея участіе въ церковной жизни. Вотъ почему извѣстія о діакониссахъ ограничиваются областью ихъ столкновеній съ властями, нарушенія ими каноническихъ правилъ и не даютъ данныхъ для пониманія этого бытового явленія во всей его широтѣ и значеніи.

Разсматриваемое время было, затѣмъ, эпохою установленія почитанія памятей святыхъ и особенно мучениковъ, мощей и чудесъ, отъ нихъ являемыхъ, и, въ частности, памятей святыхъ женъ и дѣвъ, мученицъ и подвижницъ. Изъ нихъ установилось тогда почитаніе святыхъ: Пелагіи, Палестинской безбрачной отроковицы, Фотиніи Палестинской, Ѳеклы, Анастасіи Узорѣшительницы въ Сирміи Иллирійской, Гликеріи, Евдокіи Дѣвственницы и мн. др. Знаменитая Павла, корреспондентка блаженнаго Іеронима, основавшая монастырь въ Виѳлеемѣ въ 386 году, посвятила въ немъ храмъ мученицѣ Екатеринѣ.

Вполнѣ понятно, съ какимъ общимъ негодованіемъ во всемъ православномъ мірѣ было встрѣчено тогда мудрствованіе и узко-доктринерское толкованіе предѣловъ почитанія Дѣвы Маріи, за которою уже давно въ народѣ и въ устахъ клира установилось почетное наименованіе «Богородицы». Какъ извѣстно нынѣ, эта догматическая попытка была результатомъ философство-

---

1) Троицкій, С. В. Діакониссы, стр. 118. Его же: «Восточныя діакониссы Магна и Марѳана» въ «Прибавл. къ Церк. Вѣд.». 1913, № 15—16.



76. Изображеніе преподобной Меланіи Римляныни въ Ватиканскомъ Менологіи на 31-е декабря.

ванія немногочисленнаго кружка сначала въ антіохійскомъ клирѣ, затѣмъ и въ константинопольскомъ, и, въ концѣ концовъ, послужила только дѣлу вящшаго усиленія почитанія Дѣвы Маріи и демонстративнаго распростра-

ненія этого культа путемъ учрежденія праздниковъ и постройки особыхъ храмовъ.

Сократъ въ своей Церковной Исторіи (кн. VII. гл. 32—35. Migne. *Patr. Gr.*. t. 67. p. 807—8) излагаетъ извѣстный разсказъ о пресвитерѣ Анастасіи, какъ лицѣ весьма близкомъ къ Несторію и, по происхожденію своему, тоже антіохійцѣ. По словамъ Сократа, собственно самъ Анастасій рѣшился учить и открыто требовать, чтобы никто не называлъ Марію «Богородицею», ибо «Марія была человѣкъ, а родиться Богу отъ человѣка невозможно»: Θεοτόκον τὴν Μαρίαν καλείτω μηδείς· Μαρία γὰρ ἄνθρωπος ἦν· ὑπὸ ἀνθρώπου δὲ Θεὸν τεχθῆναι — ἀδύνατον. Изъ словъ Сократа выходитъ, что не само ученіе Анастасія, но, скорѣе, его требованіе, направленное противъ установившагося уже обычнаго наименованія, смутило и клириковъ и мірскихъ людей; равнымъ образомъ, и самъ Несторій, стараясь подкрѣпить Анастасія, всюду постоянно отрицалъ это *наименованіе* Божіей Матери: πανταχοῦ τὴν λέξιν τοῦ «Θεοτόκος» ἐκβάλλων. Возникла смута, и начался раздоръ, при чемъ многіе стали несправедливо подозрѣвать Несторія въ ереси Павла Самосатскаго, его соотечественника, думая, что Несторій считаетъ Христа простымъ человѣкомъ. Историкъ Сократъ поэтому выступаетъ открыто въ защиту Несторія: онъ находитъ, что Несторій ошибался не потому, что былъ еретическаго образа мыслей или руководился ненавистью и враждою къ кому-либо, но «по неразумію». Онъ ополчился исключительно противъ выраженія: «слово стало для него страшнымъ» (τὴν λέξιν μόνην ὡς τὰ μορμολύκια πεφόβηται [1]). По свидѣтельству Сократа, Несторій, хотя былъ краснорѣчивымъ проповѣдникомъ и многимъ казался поэтому разумнымъ, на самомъ дѣлѣ былъ «невѣжда» и прежнихъ «старыхъ» толковниковъ вовсе не зналъ. Сократъ указываетъ на это обстоятельство съ особымъ удареніемъ, или самъ полагая въ немъ большую важность, или потому, что его современники на этомъ особенно обстоятельствѣ основывались, а именно, что «древніе» не сомнѣвались именовать Марію Богородицею (οἱ παλαιοὶ Θεοτόκον τὴν Μαρίαν λέγειν οὐκ ὤκνησαν): самъ Сократъ ссылается на Евсевія Памфила, а его комментаторы дополняютъ указаніями на Оригена и Григорія Богослова. Правда, однако, что и указанія самого Сократа, какъ это вообще было принято въ тѣ времена, не отличаются археологической точностью: такъ, напримѣръ, его ссылка на постройку Виѳлеемскаго храма Еленою не имѣетъ прямого отношенія къ

1) О словѣ μορμολύκια — μορμολύκεια въ лексиконѣ Свиды, изданіе Беккера 1854 г., чит.: τὰ τῶν τραγῳδῶν προσωπεῖα, τὰ τῶν ὑποκριτῶν προσωπεῖα, ἃ Δωριεῖς γοργία καλοῦσιν, и пр. Въ пер. Валерія: velut larvam quamdam reformidat.

Божіей Матери, потому что это былъ храмъ Рождества Христова и могъ быть здѣсь упомянутъ только благодаря риторическому обороту рѣчи (τὴν κύησιν Θεοτόκου μνήμασι θαυμασίοις κατεκόσμει, παντοίως τὸ τῇδε ἱερὸν ἄντρον φαιδρύνουσα).

Академикъ Дюшенъ[1]), быть можетъ, слишкомъ кратко объясняетъ все «недоумѣніе» происшедшимъ изъ за «слова»: выраженіе «Богоматерь» православно, если разумѣютъ въ немъ Бога Слова; понятое же въ смыслѣ Бога по существу, оно болѣе чѣмъ еретично,—оно нелѣпо. Марія, по православному преданію, мать Того, Который есть Богъ; она Его мать не потому, что Онъ ей обязанъ своимъ божествомъ, но потому, что Онъ получилъ отъ нея свое человѣчество. Понятіе «Богородица» нуждалось въ объясненіяхъ. Если бы терминъ былъ ясенъ, не было бы мѣста и столкновеніямъ.

Но вообще разсмотрѣніе того — какими логическими построеніями руководился Несторій, выступая въ 428 году открытымъ противникомъ установившагося на греческомъ Востокѣ и принципіально[2]) принятаго въ Римской церкви почитанія Дѣвы Маріи какъ «Богородицы» (Θеотокосъ — Mater Dei), не можетъ входить въ нашу задачу. Тѣмъ болѣе мы можемъ оставить въ сторонѣ всѣ добытыя данныя по историческому ходу преній о догматическомъ утвержденіи этого почитанія, такъ какъ исторія этого вопроса, подобно другимъ, осложнялась еще борьбою и соперничествомъ патріархата Константинопольскаго съ Александрійскимъ и Антіохійскимъ, а этихъ послѣднихъ другъ съ другомъ, равно какъ и пристрастнымъ участіемъ западнаго примата въ спорѣ, его привлеченіемъ къ дѣлу со стороны Кирилла Александрійскаго и пр. Возможно также, что политическая интрига привзошла здѣсь уже послѣ того, какъ выяснились спорныя догматическія построенія. А потому, при современной постановкѣ археологическихъ свѣдѣній, мы не могли бы правильно и критически воспользоваться данными исторіи, чтобы освѣтить смыслъ иконографіи александрійской и собственно византійской.

Конечно, сама богословская среда, въ которой вращалась иконопись, какъ и всякое духовное и церковное дѣло Византіи и Греческаго Востока,

---

1) Duchesne. Histoire ancienne de l'Église,4 éd., 1911. III, 325 sq. Историческія сочиненія заняты преимущественно тактическою и политическою стороною продолжительнаго спора и дѣла сектъ несторіанъ и монофизитовъ. Также брошюра проф. кат. унив. въ Парижѣ F. Nau, Nestorius d'après les sources orientales. 1911, появившаяся въ виду начатаго пересмотра «дѣла» Несторія.

2) Сократа VII, 32; Евс. Памфила De vita Const., c. III: въ Виѳлеемѣ τὴν κύησιν τῆς Θεοτόκου; Оригена въ Толк. на Посл. ап. Павла къ Римл.: πῶς Θεοτόκος λέγεται; Діонисія Алекс. посл. къ антіох. собору по поводу ереси Павла Самосат.: ἁγία παρθένος καὶ Θεοτόκος Μαρία. Латинское соотвѣтствующее: Beata Maria Deipara употреблялось издревле.

не могла не повліять опредѣленнымъ образомъ на руководящую мысль и въ этой хотя бы и художественной области. Такъ, говоря кратко, постановка вопроса о «Богородицѣ» заключена въ срединѣ богословской тезы о Словѣ—Логосѣ, о единствѣ совершеннаго Бога и совершеннаго Человѣка, о различеніи φύσις и ὑπόστασις. Формула Халкидонскаго собора гласитъ: Ὁμολογοῦμεν τὸν κύριον ἡμῶν... θεὸν τέλειον καὶ ἄνθρωπον τέλειον... ὁμοούσιον τῷ πατρὶ τὸν αὐτὸν κατὰ τὴν θεότητα καὶ ὁμοούσιον ἡμῖν κατὰ τὴν ἀνθρωπότητα; δύο γὰρ φύσεων ἕνωσις γέγονε; διὸ ἕνα χριστόν, ἕνα υἱόν, ἕνα κύριον ὁμολογοῦμεν; κατὰ ταύτην τὴν τῆς ἀσυγχύτου ἑνώσεως ἔννοιαν ὁμολογοῦμεν τὴν ἁγίαν παρθένον Θεοτόκον, διὰ τό τὸν θεὸν λόγον σαρκωθῆναι καὶ ἐνανθρωπῆσαι καὶ ἐξ αὐτῆς τῆς συλλήψεως ἑνῶσαι ἑαυτῷ τὸν ἐξ αὐτῆς ληφθέντα ναόν.

Однако, ни въ данномъ случаѣ, ни въ другихъ подобныхъ, важнѣйшая сторона дѣла принадлежитъ не богословскимъ опредѣленіямъ, а народному религіозному чувству, на которомъ и строилось въ Византіи православіе, пока оно было жизненно. Несомнѣнно, что партія антіохійцевъ[1]) вообще и Несторія въ частности, съ ихъ «христологіею», была побѣждена столько же Кирилломъ Александрійскимъ, сколько народною простою вѣрою, безповоротно опредѣлившею направленіе умовъ народной массы. Въ виду этого, съ точки зрѣнія православія, а не западной его критики, конечно, исторію столкновенія Несторія съ православіемъ нельзя называть «трагедіею», какъ называетъ ее въ своей «исторіи» аб. Дюшенъ. Западная точка зрѣнія, въ послѣднее время подыскивающая основанія для нѣкотораго оправданія Несторія, расходится съ православною, которой ранѣе и сами папы открыто подчинялись.

Древнее преданіе гласитъ, что постановленія Ефесскаго собора (431 года) были торжественно и на вѣкъ закрѣплены, и наглядно, для всего римскаго народа, представлены папою Сикстомъ III (432—440) въ построенной имъ на вершинѣ Эсквилинскаго холма базиликѣ во имя Пресвятой Дѣвы Маріи,—затѣмъ церкви св. Маріи Великой—S. Maria Maggiore, мозаическими изображеніями, въ ея честь сочиненными. Преданіе не точно передаетъ факты, но вскрываетъ въ нихъ внутреннюю историческую связь и смыслъ и можетъ пособить въ пониманіи памятника[2]), если это основное преданіе отдѣлить отъ другихъ, связавшихся съ памятникомъ впослѣдствіи. Такъ, извѣстно, что до базилики Сикста была уже на этомъ мѣстѣ базилика, построенная папою Либеріемъ (352—366), о чемъ и въ

1) Научное изслѣдованіе антіохійской школы богословія дано въ извѣстномъ сочиненіи проф. Н. Н. Глубоковскаго: «Блаженный Феодоритъ, еп. Киррскій». I—II. 1890.

2) Литература: De Rossi G. B. Musaici cristiani delle chiese di Roma anteriori al secolo XV. Roma. 1870—96. Д. В. Айналовъ. Мозаики IV и V вѣка. 1895. Clausse. Basiliques et mosaiques chrétiennes. 1893. J. P. Richter. The Golden age of christian art. 1904.

Liber Pontificalis записано: hic fecit basilicam nomini suo juxta macellum Liviae, а этотъ macellum — рынокъ находился именно на Эсквилинскомъ форумѣ. Но преданіе (записанное въ XIX вѣкѣ) гласитъ, что и эта базилика Либерія (хотя она могла быть и «торговою» базиликою, не храмомъ) построена была по обѣту, данному по случаю явленія Божіей Матери, повелѣвавшей построить ей храмъ на мѣстѣ выпада снѣга (по близости Колизея есть доселѣ церковка во имя S. M. della Neve). Такое преданіе[1]) переводитъ постройку храма во имя Божіей Матери къ серединѣ IV вѣка, что представляется нынѣ, по имѣющимся даннымъ, исторически невозможнымъ: всѣ попытки отнести какіе либо памятники во имя Божіей Матери въ Римѣ ко временамъ Константинова вѣка издавна признаны несостоятельными.

Такъ, извѣстный Чіампини[2]), въ своемъ сочиненіи о постройкахъ Константина Великаго, относитъ къ ихъ числу нѣсколько храмовъ имени Божіей Матери, будто бы построенныхъ Константиномъ въ Константинополѣ: Божіей Матери ἀχειροποιήτου, Божіей Матери «Жезла», въ Сигмѣ, Божіей Матери и св. Ѳеклы (руководясь свидѣтельствами Кодина и указаніями Дю Канжа), даже одинъ храмъ въ Галліи (Клермонѣ, по свидѣтельству Григорія Турскаго), но не рѣшается опредѣленно назвать ни одного храма въ самомъ Римѣ, и даже самую церковь S. M. in ara Coeli не считаетъ Константиновскаго времени. Всѣ же древнѣйшіе капеллы и алтари, иногда украшенные мозаиками и освященные во имя Божіей Матери, Чіампини относитъ къ позднѣйшимъ временамъ, хотя пользуется случаемъ упомянуть ихъ въ книгѣ, ради самой ихъ древности.

Такимъ образомъ по поводу церкви св. Маріи Маджіоре устанавливается любопытный вопросъ, была ли эта церковь *первою* римскою во имя Божіей Матери, и если да, то ея появленіе было ли частною идеею самого папы Сикста, или же освященіе базилики во имя Божіей Матери было въ данномъ случаѣ подражаніемъ иноземному обычаю? Что касается перваго вопроса, то, въ виду большихъ сомнѣній въ возможности считать древнѣйшею римскою церковью во имя Божіей Матери церковь S. Maria Antiqua (см. ниже), пока приходится остановиться именно на храмѣ св. Маріи Великой: ни S. Maria Antiqua, ни S. Maria in Trastevere не могутъ быть ранѣе конца V или начала VI столѣтія. Храмъ Маріи Великой играетъ главную роль въ крестныхъ ходахъ, упоминаемыхъ въ Liber Pontificalis, при папѣ

---

1) См. изложеніе по брошюрѣ (перев. съ франц.) 1837 г. въ итал. изд. Гумпенберга, Atlante Mariano, VII, 31—69.

2) Ciampini J. De sacris aedificiis, a Constantino magno constructis. Synopsis historica. 1693. fol.

Сергіи (687 г.), Захаріи (742, церковь S. M. ad. martyres, что въ Пантеонѣ), Стефанѣ III (752), Адріанѣ (772) и т. д.

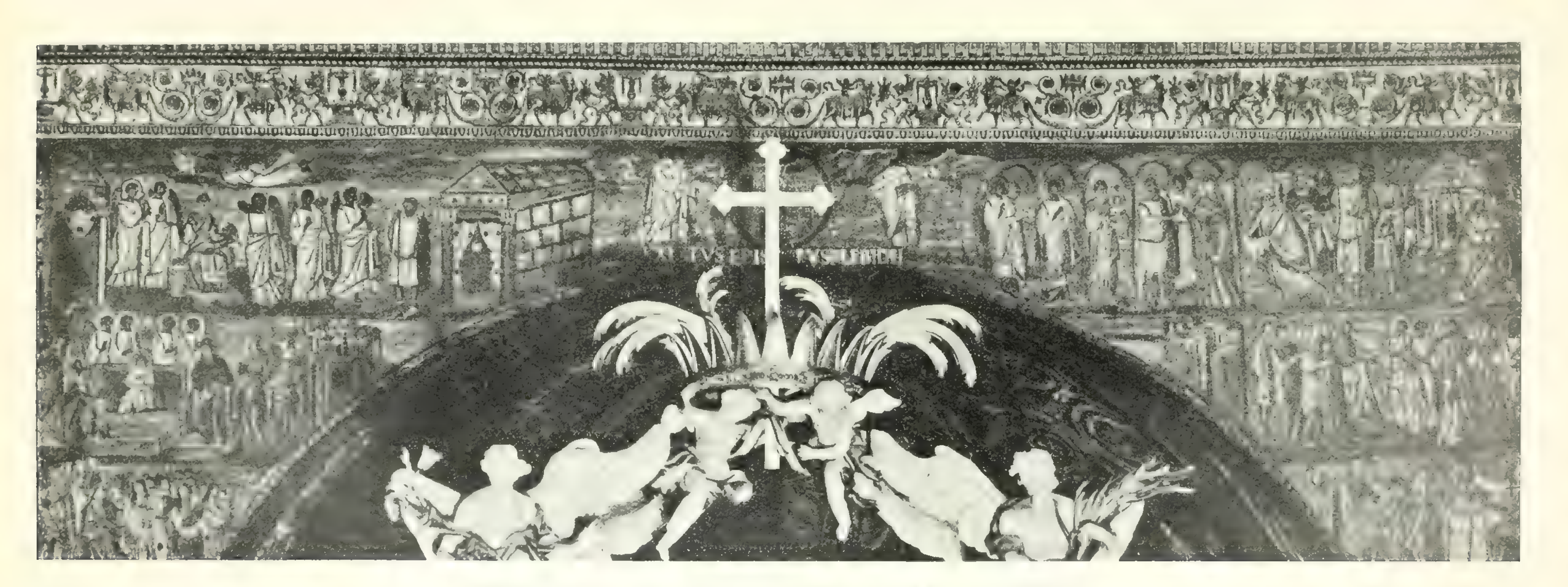
Но по вопросу о посвященіи этого храма имени Божіей Матери должно сказать, что онъ чаще именовался S. Maria *ad praesepe*, и это названіе можетъ указывать намъ на подражаніе храму Виѳлеемскому, который также одновременно былъ храмомъ «Рождества Христова» и «св. Маріи» (какъ видно, напримѣръ, даже у историка Созомена). Поэтому можно думать, что и вообще этотъ римскій храмъ, подобно храму св. Креста Іерусалимскаго или храмамъ свв. апостоловъ въ разныхъ городахъ, былъ своего рода подражаніемъ Виѳлеемскому святилищу, также съ криптою и посвященіемъ верхняго храма Маріи, а нижняго Рождеству.

Какъ видно на рис. 77, на самой тріумфальной аркѣ храма, въ ея ключѣ, доселѣ читается ясно гласящая надпись: Xystus episcopus plebi Dei, т. е. «Ксистъ епископъ народу Божьему», что лучше всего свидѣтельствуетъ о томъ несомнѣнномъ фактѣ, что и храмъ и его мозаическія украшенія исполнены впервые при папѣ Сикстѣ (432—440). Что же касается наблюдаемой разницы въ стилѣ мозаикъ средняго нефа (ветхозавѣтныхъ) и тріумфальной арки храма, то причины этого должны быть отысканы въ оригиналахъ, по которымъ исполнены тѣ и другія, а не во времени исполненія, и полагать происхожденіе первыхъ еще во времена папы Либерія (352—366) по меньшей мѣрѣ произвольно и объясняется трудностью задачи изученія оригиналовъ и всякихъ источниковъ.

Надъ внутреннимъ входомъ въ базилику S. M. Maggiore читалась нѣкогда (до 1593 года) такая торжественная надпись:

Virgo Maria, tibi Xystus nova tecta dicavi
Digna salutifero munera ventre tuo.
Tu, genitrix, ignara viri, te denique foeta
Visceribus salvis edita nostra salus.
Ecce tui testes uteri tibi praemia portant
Sub pedibusque jacet passio quaeque sua:
Ferrum, flamma, ferae, fluvius, saevumque venenum:
Tot tamen has mortes una corona manet.

т. е. «Я, Сикстъ, посвятилъ новый храмъ тебѣ, Отроковица Марія, даръ достойный Твоей спасительной богопріятной утробы, ибо Ты, родительница, не зная мужа, непскусобрачная, содѣлалась нашимъ спасеніемъ. Се свидѣтели Твои несутъ Тебѣ дары, и подъ ногами ихъ лежитъ, у каждаго, орудіе его страданій: мечь, пламень, хищный звѣрь, рѣка, ядъ, но превыше тако-



77. Мозаики трiумфальной арки въ храмѣ св. Марiи Маджiоре въ Римѣ.

выхъ смертей пребываетъ мученическій вѣнецъ». На основаніи показаній этой надписи естественно предполагать, что въ абсидѣ церкви была изображена мозаикою Богоматерь съ Младенцемъ, и на стѣнахъ представлены были идущими къ ней различные мученики святые, мужи и жены, въ процессіи, обозначенные надписаніемъ именъ, а подъ ногами каждаго орудія его мученическаго подвига. Мужская и женская процессіи были, конечно, исполнены длиннымъ фризомъ, какъ въ мозаикѣ церкви св. Аполлинарія Новаго въ Равеннѣ, но въ верхней части стѣнъ главнаго нефа, въ промежуткахъ между оконъ. Между тѣмъ, наиболѣе раннее изображеніе Богоматери съ Младенцемъ въ абсидѣ, найденное на Кипрѣ (см. ниже), относится уже къ VI вѣку, и потому, если, дѣйствительно, въ церкви св. Маріи Великой было ранѣе изображеніе Богоматери съ Младенцемъ внутри алтаря отъ V вѣка, то оно является самымъ раннимъ свидѣтельствомъ почитанія Богоматери, установленнаго Халкидонскимъ соборомъ.

Мозаика тріумфальной арки всюду показываетъ торжественный характеръ задачъ и самыхъ темъ. Наверху, въ ключѣ арки, внутри круглаго ореола, представленъ пышный престолъ съ положеннымъ на него евангеліемъ и утвержденнымъ на немъ драгоцѣннымъ крестомъ. По сторонамъ трона оба верховные апостола и рѣющія въ воздухѣ четыре эмблемы евангелистовъ. Въ верхнемъ поясѣ, по сторонамъ, сложныя и многолюдныя изображенія «Благовѣщенія» и «Срѣтенія». Въ первомъ (рис. 78) Божія Матерь представлена на престолѣ, среди четырехъ ангеловъ, съ пурпурною пряжею на колѣнахъ, и надъ нею слетающій съ небесъ архангелъ Гавріилъ. Стало быть, Марія представлена здѣсь въ храмѣ Іерусалимскомъ, какъ одна изъ его царственныхъ дѣвъ, среди занятій пряжею пурпура. Справа отъ нея входъ въ зданіе съ колоннами, слѣва — ангелъ благовѣствуетъ праведному Іосифу, стоящему у храма.

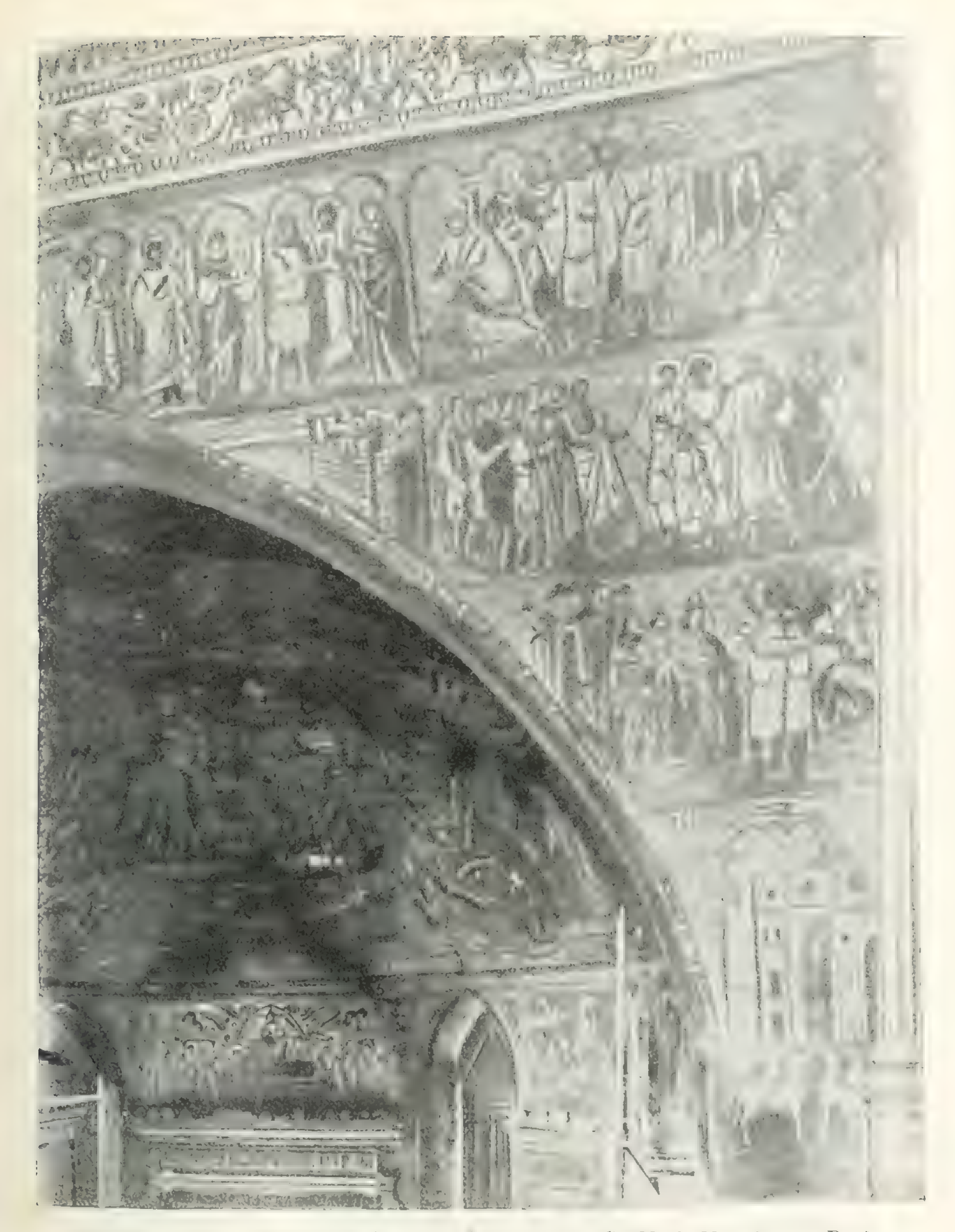
Столь же торжественнымъ актомъ представлено (рис. 79) «Срѣтеніе»: Божія Матерь, въ сопровожденіи тѣхъ же ангеловъ, преднося обѣими руками благословляющаго Младенца, медленно идетъ къ группѣ лицъ, ее ожидающихъ: Іосифу и пророчицѣ Аннѣ, съ ангеломъ позади. Симеонъ, преклоняясь, спѣшитъ ей навстрѣчу, держа въ обѣихъ протянутыхъ рукахъ платъ для принятія Младенца. Позади него парные ряды выходящихъ изъ храма первосвященниковъ, съ выраженіемъ чувствъ умиленія; правѣе — храмовой портикъ съ парою горлицъ, въ него входящихъ, служитель храма. Все это на фонѣ аркадъ, окружающихъ храмъ.

Въ слѣдующемъ, второмъ поясѣ представлено (рис. 78) слѣва «Поклоненіе волхвовъ» и справа (рис. 79) «Поклоненіе дуки Афродисія Младенцу на пути Его въ Египетъ». Послѣдняя тема заслуживаетъ особаго вниманія:



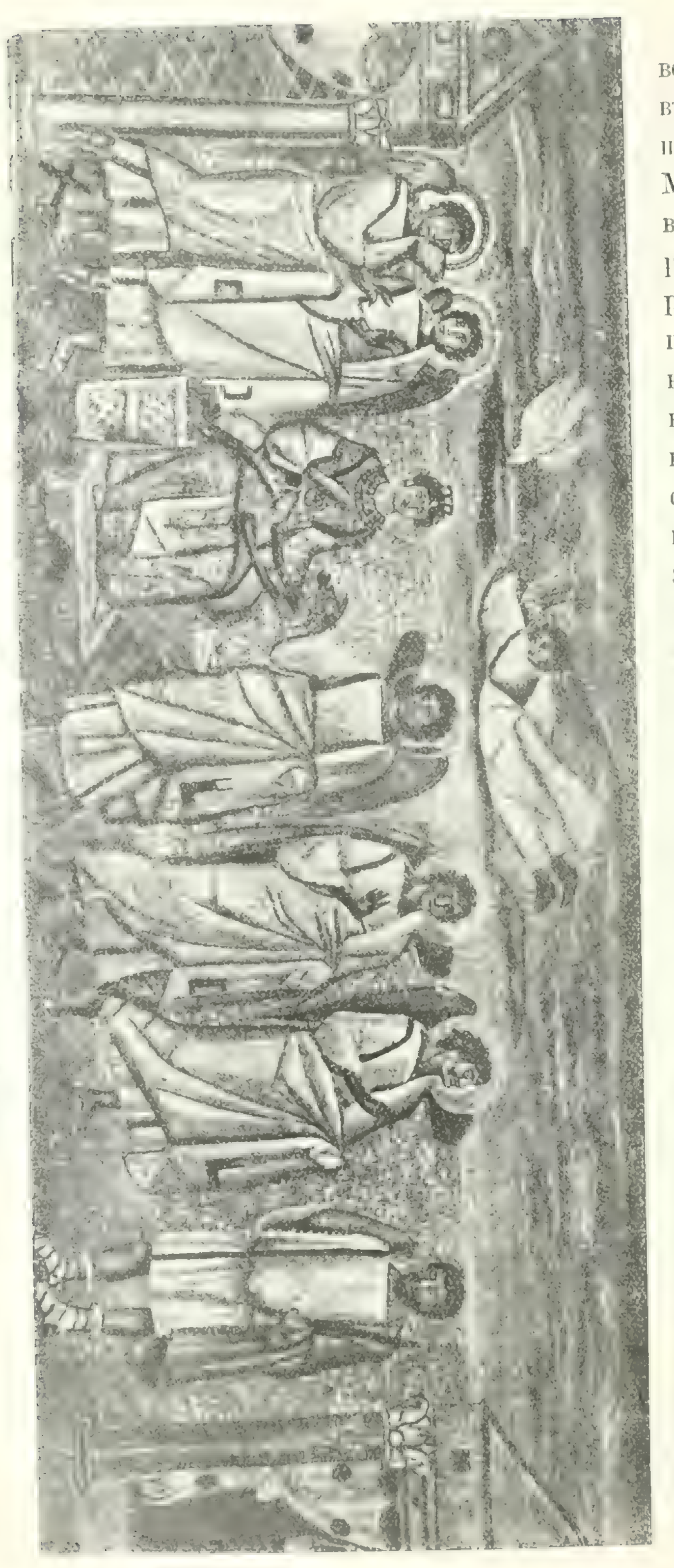
78. Мозаики лѣвой стороны тріумфальной арки церкви св. Маріи Маджіоре.

явно, она взята изъ запаса миніатюръ, иллюстрировавшихъ евангельскія событія (не евангеліе, такъ какъ здѣсь есть темы апокрифическія), какъ наиболѣе подходящая по задачѣ возвеличенія евангельскихъ лицъ и господства



79. Мозаики правой стороны тріумфальной арки церкви Св. Маріи Маджіоре въ Римѣ.

ихъ ученія въ мірѣ. Въ видѣ историческаго контраста, ниже, въ двухъ поясахъ изображено въ послѣдовательности «Избіеніе дѣтей въ Виѳлеемѣ» и, въ условной схемѣ, самые города Виѳлеемъ и Іерусалимъ, какъ эмблемы церкви «по обрѣзанію» и церкви «языческой», съ притекающими въ нихъ «овцами дому Израилева».



80. Мозаическое изображеніе Благовѣщенія на аркѣ Св. Маріи Маджіоре.

«Поклоненіе волхвовъ» (рис. 82) дано въ неизвѣстномъ намъ переводѣ: Младенецъ (уже взрослый, въ возрастѣ трехъ-четырехъ лѣтъ, согласно построенію событій въ апокрифахъ) возсѣдаетъ одинъ на большомъ престолѣ, богато украшенномъ, имѣя позади Себя четырехъ ангеловъ и по сторонамъ, на особыхъ тронахъ, справа отъ Себя Божію Матерь и слѣва престарѣлую Анну. Съ лѣвой же стороны видны два подносящіе дары волхва, третьяго (или двухъ прочихъ, по обычнымъ переводамъ) не достаетъ, такъ какъ съ лѣвой стороны мозаика, при передѣлкѣ церкви, была, какъ извѣстно, срѣзана. Надъ Младенцемъ видна Виѳлеемская звѣзда.

Излишне говорить о торжественномъ характерѣ

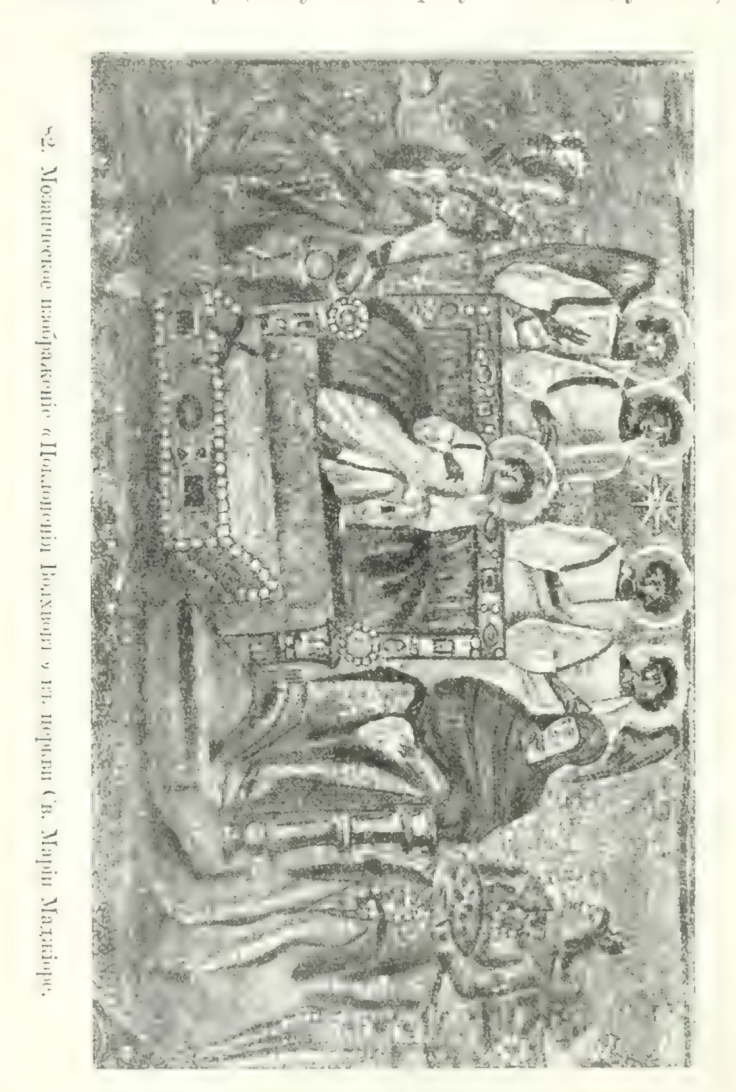
сцены (рис. 83) поклоненія дуки Афродисія. Младенецъ выступаетъ здѣсь въ царственной роли тріумфатора, къ которому навстрѣчу вышли дука и всѣ власти въ облаченіяхъ, признавая въ лицѣ Его царя царей.

Хотя изображенія Богородицы (повторенныя трижды) на тріумфальной аркѣ церкви св. Маріи Великой въ Римѣ даны только въ нѣсколькихъ событіяхъ Евангелія и Протоевангелія, на этой аркѣ изображенныхъ, и хотя между этими образами нѣтъ ни одного собственно иконнаго, тѣмъ не менѣе они представляютъ существенное значеніе въ исторіи иконографіи Богоматери, такъ какъ эта самая арка является, несомнѣнно, важнѣйшимъ документомъ въ исторіи почитанія Дѣвы Маріи. Къ сожалѣнію, многочисленныя реставраціи мозаикъ этой арки кое гдѣ измѣнили нѣкоторыя детали изображеній, и именно въ одномъ случаѣ не даютъ вполнѣ вѣрной и основной почвы, какую мы вправѣ были бы ожидать отъ «вѣчной» мозаики. Принимая во вниманіе время возникновенія этихъ мозаикъ арки въ серединѣ V вѣка, мы не можемъ не считать всѣ изображенныя здѣсь формы въ своемъ родѣ рѣшительными моментами въ иконографіи Богородицы. Она изображена здѣсь: 1) въ Благовѣщеніи (рис. 80), 2) въ Срѣтеніи (рис. 81), и 3) въ Египтѣ, при встрѣчѣ Младенца (рис. 83) Спасителя дукою



81. Мозаическое изображеніе «Срѣтенія» въ церкви Св. Маріи Маджіоре.

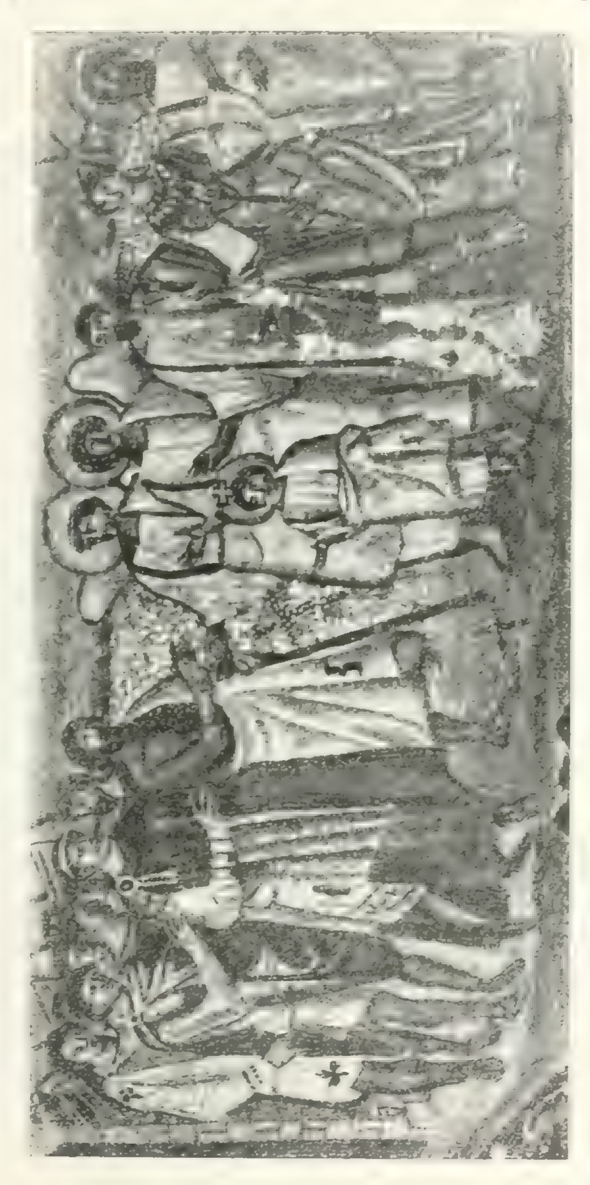
Афродисіемъ (по апокрифамъ): четвертое (рис. 82) изображеніе Богоматери въ «Поклоненіи волхвовъ» сохранилось лишь въ частяхъ. Реставрація коснулась фигуръ Божіей Матери въ первомъ и третьемъ сюжетахъ, но такъ какъ нетронутое изображеніе Богоматери при Срѣтеніи совершенно тождественно съ тремя остальными, мы можемъ считать, что и въ тѣхъ двухъ случаяхъ реставрація лишь пополнила недостающіе кубики мозаики, не измѣнивъ по существу самаго рисунка. Въ виду этого, при своемъ разборѣ изображеній Божіей Матери, мы будемъ руководиться всѣми тремя фигурами. Во всѣхъ этихъ изображеніяхъ Божія Матерь представляется юною дѣвою, и ни одного раза на головѣ ея мы не видимъ покрывала, хотя, по другимъ мозаикамъ, этого аттрибута замужней жены не бываетъ лишена ни одна соотвѣтственная фигура. Стало быть, въ данномъ случаѣ рисовальщикъ старался подчеркнуть въ изображеніи Божіей Матери вѣчное дѣвство. Далѣе, Богоматери придается во всѣхъ сюжетахъ патриціанское достоинство: ея величавой осанкой, положеніемъ на тронѣ, позою и, наконецъ, облаченіемъ и центральной ролью.



82. Мозаическое изображеніе «Поклоненія Волхвовъ» въ церкви Св. Маріи Маджіоре.

По этому облаченію, которое мы назовемъ, впредь до болѣе точнаго названія, патриціанскимъ, Божія Матерь представляется (рис. 84) именно въ

типѣ знатной дѣвы, который видимъ, напримѣръ, въ святыхъ дѣвахъ мозаики церкви св. Аполлинарія Новаго въ Равеннѣ: мы находимъ здѣсь ту же палевую шелковую далматику и поверхъ нея лоръ изъ тяжелой золотой парчи, охватывающій спину, грудь слѣва, затѣмъ другимъ концомъ проходящій по груди спереди и перехваченный поясомъ, словомъ — видоизмѣненное патриціанское облаченіе, родъ пышной тоги, явившейся впослѣдствіи образцомъ императорскаго орната. На шеѣ богатое оплечье съ камнями. Однако, все это не составляетъ для V вѣка никакого подобія императорскаго облаченія, и Вентури ошибочно видитъ въ нарядѣ Божіей Матери костюмъ императрицы[1]. Равно, и на головѣ Божіей Матери нѣтъ короны, а есть обычное для того времени украшеніе головы коронкой изъ волосъ, обвитыхъ жемчугомъ. По разноцвѣтной раздѣлкѣ волосъ можно еще догадываться, что голова Божіей Матери прикрыта шелковымъ чепчикомъ, какъ у замужней жены, но именно эта частность не различима.



83. Мозаическое изображеніе встрѣчи Младенца Христа дукою Афродисіемъ.

[1] Venturi, A. Storia dell'arte italiana. 1901. I. 252—261. Достаточно привести свидѣтельство изданныхъ тутъ же диптиховъ съ изображеніями императрицъ: fig. 340, 341. Мантія или хламида, застегнутая на плечѣ, и здѣсь одинакова съ мозаикою церкви св. Виталія, представляющею императрицу Θеодору.



84. Мозаическое изображеніе Божіей Матери въ церкви Св. Маріи Маджіоре въ Римѣ. Richter, pl. 33.

Но типъ лица Божіей Матери рѣзко отличается отъ Равеннскихъ мозаикъ и даетъ намъ характерный образецъ эллинистическаго стиля. На рис. 84 мы видимъ прекрасный образъ, полный величавости и здоровья, живой энергіи и жизнерадостнаго духа: типъ близкій къ дѣвамъ Равеннскихъ мозаикъ по расовымъ признакамъ, какъ типъ сестры, но далекій по орга-

ническимъ особенностямъ и нравственному идеалу. Между этими двумя типами, какъ Божія Матерь въ нашей мозаикѣ и дѣвы церкви Аполлинарія Новаго, во времени разстояніе небольшое, но основа нашего типа есть греческій расовый типъ, а Равеннскій типъ окрашенъ сирійскими чертами, о чемъ подробно будемъ говорить въ своемъ мѣстѣ.

Общій стиль мозаикъ церкви св. Маріи Великой сближаетъ ихъ съ памятниками древнѣйшей греческой миніатюры, каковы: Амвросіанская Иліада, Вѣнская книга Бытія, а затѣмъ и позднѣйшіе, какъ, напримѣръ, Ватиканскій кодексъ Космы Индикоплова. Мозаики церкви св. Пуденціаны имѣютъ съ ними много общаго, но кажутся болѣе строгими и ближе къ антику. Всѣ эти памятники нынѣ опредѣляются эллинистическимъ стилемъ, въ которомъ господствуетъ Александрійскій оригиналъ. Здѣсь было бы не мѣсто перебирать всѣ особенности этого отпрыска греко-восточнаго искусства, но, въ цѣляхъ тѣснаго опредѣленія древнѣйшихъ иконныхъ типовъ Божіей Матери, укажемъ двѣ-три яркія черты. Во-первыхъ, излюбленный типъ этого стиля, какъ для мужскихъ образовъ, такъ и для женскихъ, не исключая Пресвятой Дѣвы, отличается сильнымъ корпусомъ, нѣкоторою даже грузностью и тяжеловатостью: широкій костякъ, крѣпкіе, пышно развитые мускулы и пышущій здоровьемъ цвѣтъ лица, съ оттѣнкомъ легкаго загара. Какъ извѣстно, мы имѣемъ въ цѣломъ рядѣ мелкихъ издѣлій скульптуры (рельефы кресла Максимина, диптихи, пиксиды и пр.) тотъ же основной типъ. Далѣе, всѣ живописныя работы въ этомъ стилѣ особенно блещутъ своимъ свѣтлымъ колоритомъ. Въ мозаикахъ церкви Маріи Маджіоре, въ особенности ветхозавѣтныхъ, наиболѣе освѣщенныхъ (тогда какъ мозаики тріумфальной арки погружены въ тьму), краски всѣ и повсюду свѣтлыя, легкія, похожія на акварель. Преобладаютъ цвѣта: блѣдно-розоватый, голубоватый, желтоватый или палевый, свѣтло-розоватый и пр., съ сильными бѣлыми, какъ бы мыльными оживками, устанавливающими византійскую скульптурную моделировку, отъ которой итальянское искусство избавилось только въ XIV вѣкѣ. Самое тѣло имѣетъ не коричневое вохренье, а палевое, съ сильнымъ розовымъ румянцемъ. Ту же самую гамму красокъ представляетъ алтарная мозаика церкви св. Пуденціаны, и въ ней преобладаютъ свѣтлые тона: блѣдно-зеленый, розовый, свѣтло-коричневый, желтоватый, есть даже малиновый, котораго не увидимъ потомъ почти тысячу лѣтъ въ живописи, вплоть до венеціанской школы. Затѣмъ, въ мозаикахъ обѣихъ церквей встрѣчаемъ, какъ характерную деталь, золотыя ткани, съ раздѣлкою ихъ красно-кирпичными контурами. Наконецъ, въ мозаикахъ обѣихъ Римскихъ церквей мы должны отмѣтить особенный свѣтлый тонъ пурпура, съ сильными голубыми, даже свѣтло-голубыми рефлексами въ свѣтахъ.



85. Деталь фигуры, сидящей возлѣ трона Младенца Христа, въ мозаикѣ ц. Св. Маріи Маджіоре.

Такъ исполнена мантія дуки, тогда какъ пурпуръ на мафоріи (рис. 85) Анны, сидящей у трона Младенца, имѣетъ индиговый оттѣнокъ. Мы увидимъ, какъ измѣняются по эпохамъ и мѣстностямъ цвѣтъ и тона пурпура.

Въ заключеніе нашего стилистическаго разбора, необходимо сказать нѣсколько словъ о мозаикѣ церкви св. Маріи Маджіоре съ точки зрѣнія

ея историческаго происхожденія. Такое заключеніе является особо важнымъ при современныхъ требованіяхъ археологіи. Прежде, въ періодъ господства римскаго оригинала и римскихъ научныхъ взглядовъ, никто не сомнѣвался въ томъ, что эти мозаики даютъ первое воспроизведеніе новыхъ идей и церковныхъ постановленій. Но даже въ новѣйшее время этотъ взглядъ не утратилъ своей силы и требуетъ къ себѣ вниманія. Намъ говорятъ, что римское искусство продолжается вплоть до 410 года, что мозаика есть производство по преимуществу римское, что именно здѣсь искусство попытало новыя формы и создало оригинальные образы Маріи, подобно тому, какъ въ церкви Пуденціаны былъ созданъ столь грандіозный и изящный образъ Спасителя. Авторъ исторіи итальянскаго искусства[1], задавшійся вновь патріотическою задачею прослѣдить вездѣ и во всѣ періоды его ходъ, г. А. Вентури, для тѣснѣйшаго опредѣленія данныхъ мозаикъ, нашелъ нужнымъ даже войти въ подробности исторіи образованія типа Мадонны, что ему было легко дѣлать уже потому, что ранѣе онъ посвятилъ исторіи этого типа особую книгу[2]. Въ настоящемъ случаѣ ему кажется возможнымъ использовать эти общія понятія для научной или, точнѣе, исторической постановки древне-христіанскаго искусства. Такимъ образомъ, выходитъ, будто бы римское или вообще западное искусство создавало *идеальные* образы, тогда какъ восточное или византійское пыталось, въ свою очередь, для цѣлей религіозныхъ выставить *реальный портретъ* на поклоненіе. Таково, въ основаніи, происхожденіе легендъ о различныхъ иконахъ Божіей Матери письма св. Луки, которыя стали затѣмъ сами предметомъ религіознаго почитанія. Конечно, заключаетъ Вентури, въ эпоху образованія византійскаго искусства эти образы брали уже всѣ основныя черты не съ натуры, но изъ преданій древности и дошедшихъ до V вѣка снимковъ статуй, напримѣръ, Юноны и т. п. Таковы типы Божіей Матери Одигитріи, Никопеи и др., чтившіеся въ Византіи. Въ отличіе отъ этихъ освященныхъ образовъ, западное искусство противопоставило на нашей тріумфальной аркѣ образъ Божіей Матери *Владычицы* неба и земли. «Латиняне еще разъ выразили здѣсь свое пониманіе Имперіи. Здѣсь нѣтъ ничего византійскаго, какъ утверждаютъ. Востокъ далъ драгоцѣнные камни для убранства божественной Жены; Римъ придалъ ей величіе, предваряя времена, когда, въ Романскихъ церквахъ, будетъ возложена на ея чистое чело діадема владѣтельницы замка или корона феодала».

Намъ предстоитъ въ своемъ мѣстѣ разсмотрѣть эту гипотезу о западномъ происхожденіи типа *Божіей Матери царицы* и показать, что изо-

---

1) Venturi, A. Storia dell'Arte italiana, I, 1901, p. 252—261.

2) Venturi, A. Madonna, 1900.

браженія Божіей Матери съ короною на головѣ принадлежать какъ разъ той эпохѣ римскихъ памятниковъ, когда въ нихъ все признается сирійскаго происхожденія (временъ папы Іоанна VIII, о чемъ см. ниже). Но спеціально царское облаченіе въ нашемъ случаѣ вовсе не имѣетъ мѣста и не допускаетъ никакихъ произвольныхъ догадокъ. Мало того, образъ Маріи ничѣмъ не отличается отъ типа дѣвъ Равеннскихъ церковныхъ мозаикъ, а эти мозаики даже для Вентури яснаго восточнаго происхожденія.

Идейная сущность и образецъ нашего памятника могутъ принадлежать Востоку. На такое происхожденіе указываютъ спеціально египетскія темы (встрѣча дуки), такъ и сирійскія (Эммануилъ, Виѳлеемъ и Іерусалимъ и пр.). Но художественная манера мозаики далека отъ восточнаго искусства и входитъ въ общую артистическую манеру эллинистическаго стиля.

Правда, остается непоколебленнымъ тотъ фактъ, что всѣ пока извѣстные образы Божіей Матери патриціанки принадлежатъ Западу и отсутствуютъ доселѣ на греческомъ Востокѣ. Мы можемъ, напримѣръ, повѣрить свидѣтельству одного давняго любителя старины (Марангони)[1], что онъ видѣлъ въ катакомбахъ Киріаки древній образъ Божіей Матери, имѣвшей поверхъ цвѣтныхъ туникъ «золотую мантію»: наряду съ золотными тканями мозаикъ Маріи Маджіоре, эта мантія не можетъ казаться странною.

Но было бы рискованно дѣлать заключенія о всемъ памятникѣ по одной его детали, судить о мѣстномъ происхожденіи мозаикъ св. Маріи Маджіоре по образу юной Дѣвы Маріи, облаченной въ золотныя ткани, хотя, съ другой стороны, и совершенно устранять вопросъ о положеніи этого памятника въ центрѣ перехода къ новому греко-восточному періоду значило бы отказываться отъ научной постановки предмета. Для насъ, въ частности, является наиболѣе знаменательнымъ отказъ академика Ш. Диля включить мозаики Маріи Маджіоре въ свой историческій очеркъ византійскаго искусства: французскій академикъ вдвойнѣ правъ, отказавшись отъ этого памятника и обходя его полнымъ молчаніемъ. Дѣйствительно, ветхозавѣтныя мозаики средняго нефа, по своимъ композиціямъ, пестрымъ и свѣтлымъ краскамъ и своей общей живописи, наиболѣе приближаются къ миніатюрамъ Амвросіанской Иліады и Ватиканскаго кодекса Виргилія[2]) и потому входятъ въ среду общаго эллинистическаго стиля, господствовавшаго въ III—IV вѣкахъ и распространявшагося Римомъ. Затѣмъ, мозаики тріумфальной арки, уже по всему своему цѣлому строю, а равно и по большинству своихъ композицій,

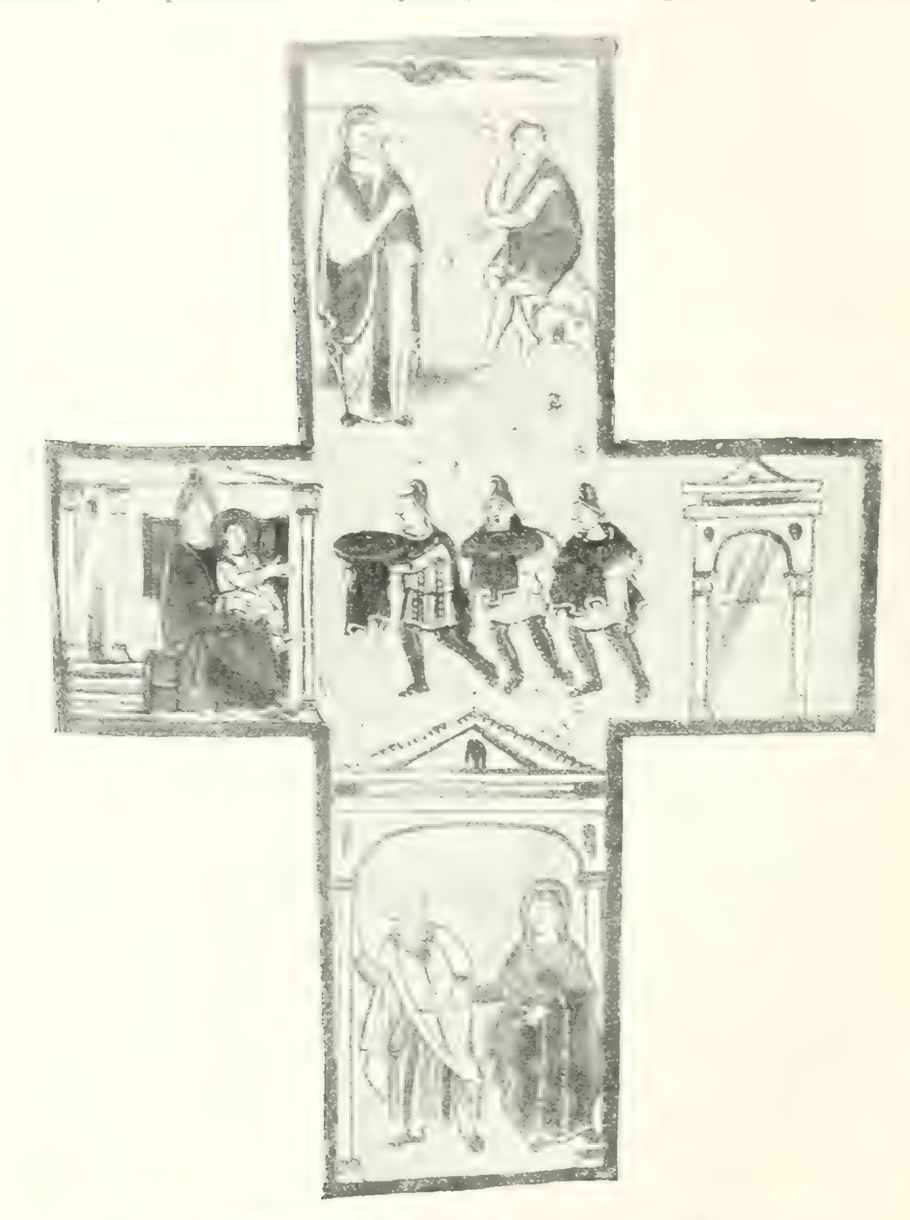
1) Cose gentil., p. 143, указ. въ Dict. Martigny, v. *Vierge*: ha paludamento d'oro sopra altre vesti e tuniche verdi e rosse.

2) Д. В. Айналовъ, Мозаики IV и V вв., 1895, 104. Его-же: «Къ исторіи мозаикъ церкви S. Maria Maggiore въ Римѣ». Зап. Класс. Отд. Имп. Русск. Арх. О., V, 214 и слѣд.

настолько приближаются, вмѣстѣ съ другими тріумфальными арками древнихъ римскихъ базиликъ (Петра, Павла, Латерана и пр.), къ римскимъ монументальнымъ аркамъ, что оригиналъ ихъ уже никакъ не можетъ быть относимъ къ Востоку, и, конечно, цѣликомъ принадлежитъ Риму. Но, кромѣ того, если въ украшеніи арки Маріи Маджіоре мозаикою и были взяты нѣкоторые оригиналы восточнаго происхожденія,—напримѣръ, сцена встрѣчи дукою могла быть копіею восточной миніатюры,—то изображеніе «Благовѣщенія» и «Срѣтенія» исполнены въ столь характерномъ «римскомъ» стилѣ, что немного найдется болѣе ясныхъ памятниковъ. Два верхніе пояса арки представляютъ, затѣмъ, впервые, тѣ условные римскіе фризы, съ рядами фигуръ, стоящихъ шеренгою и лицомъ къ зрителю, въ неподвижной позѣ, которые сразу стали въ христіанскихъ церквахъ, начиная съ V вѣка и доходя на Востокѣ и на Западѣ до XI—XII столѣтій, самою обычною формою монументальнаго украшенія, такъ какъ эти фризы изображаютъ святыхъ, преимущественно чтимыхъ, а также мѣстныхъ, въ наиболѣе достойной и торжественной формѣ. Мы легко можемъ, если захотимъ, слѣдить, какъ разрабатывался этотъ типъ церемоніальныхъ фигуръ, сообразно съ художественными силами страны, или города, или времени, то въ самыхъ фигурахъ, то въ драпировкахъ, болѣе оживленныхъ или болѣе живописныхъ, менѣе сухихъ и скульптурныхъ. Вмѣстѣ съ тѣмъ, мы можемъ наблюдать въ мозаикѣ Маріи Маджіоре и римскій типъ головы и лица, если только сравнимъ его съ рельефами арокъ Траяна, Севера, Константина, или примемъ во вниманіе обычныя характеристики типа. Такъ, напримѣръ, извѣстный Мильнъ-Эдвардсъ такъ опредѣляетъ римскій типъ: вертикальный поперечникъ лица коротокъ, вслѣдствіе чего лицо широко; такъ какъ верхушка черепа довольно плоская, а нижній край челюсти почти горизонтальный, то очеркъ головы подходитъ спереди къ формѣ четыреугольника. Боковыя части головы выше ушей выпуклы, лобъ низокъ, носъ настоящій орлиный, т. е. горбъ начинается сверху и оканчивается, не доходя до конца; основа носа горизонтальная. Передняя часть подбородка округлена.

Разъ мы не имѣемъ точныхъ иконографическихъ свѣдѣній объ алтарной мозаикѣ церкви св. Маріи Маджіоре въ Римѣ, мы лишаемся затѣмъ всякой возможности гадать и объ аналогическомъ произведеніи того же времени въ древней Капуѣ. Наши свѣдѣнія объ алтарной мозаикѣ древняго собора Капуи, построеннаго во имя Божіей Матери (S. Maria di Capua vetere), ограничиваются, къ сожалѣнію, фактомъ ея совершенной утраты сто лѣтъ тому назадъ. По свидѣтельству одного неаполитанскаго историка, мозаика представляла Божію Матерь съ Младенцемъ Іисусомъ, будто бы, посреди орнаментальныхъ разводовъ, покрывавшихъ всю алтарную нишу. По

нижнему бордюру мозаики читалась крупная посвятительная надпись: Sanctae Mariae Symmacus episcopus, свидѣтельствовавшая о томъ, что епископъ Симмахъ, современникъ св. Паулина, посвятилъ церковь и эту мозаику



‑6. Миніатюра въ рук. № 23631 (Cim. 2), въ Мюнхенской библіотекѣ.

Божіей Матери. Мюнцъ и Берто [1]) согласно указываютъ на тожество по формѣ этой надписи съ надписью папы Сикста въ Римской церкви. Орна-

---

1) Muntz, E., Rev. Arch. 1891, I, 79; E. Bertaux, p. 50.

ментальный фонъ капуанской мозаики также явно тожественъ съ тѣмъ древнимъ фономъ алтарной мозаики церкви св. Маріи Маджіоре, подражаніе которому представляетъ нынѣшняя мозаика ея, исполненная около 1296 года. Тожественную орнаментику представляетъ алтарная ниша въ часовнѣ Іоанна Крестителя Латеранской крещальни, относящаяся также къ V вѣку. Повидимому, въ капуанской мозаикѣ была изображена Божія Матерь съ Младенцемъ на рукахъ, сидящая на престолѣ, внутри ореола, долженствовавшаго быть ореоломъ небесной славы.

Любопытную копію древнѣйшихъ миніатюръ V—VI вѣковъ, исполненную уже въ IX вѣкѣ, представляетъ (рис. 86) Мюнхенская рукопись №23631 (Cim. 2). Миніатюры ея выполнены на листахъ въ крестообразной формѣ, вѣроятно, потому, что текстъ древняго оригинала ея былъ мельчайшимъ письмомъ выполненъ вокругъ креста на четырехъ свободныхъ поляхъ (чего въ этой рукописи нѣтъ). Иныя миніатюры, напримѣръ, на листѣ 24, иллюстрируютъ Прото-евангеліе: въ серединѣ «Поклоненіе волхвовъ», внизу служитель уводитъ Марію, взявъ ее за руку, къ первосвященнику; вверху представленъ, въ обычномъ переводѣ, праведный и скорбный Іовъ на навозной кучѣ, благословляемый десницею изъ неба, и передъ нимъ его укоряющая жена. «Поклоненіе волхвовъ» имѣетъ форму фриза: слѣва легкій шатеръ на колонкахъ, съ крыльцомъ и дверью; передъ нимъ, на большомъ тронѣ съ высокимъ задкомъ, возсѣдаетъ Божія Матерь, держа Младенца (взрослаго), благословляющаго; къ нимъ спѣша идутъ три юные волхва, одѣтые по персидски (какъ въ мозаикѣ церкви Аполлинарія Новаго), съ дарами на широкихъ плоскихъ блюдахъ; сзади нихъ ворота. Для насъ важенъ типъ и особенно одежды Божіей Матери и Младенца, близко подходящія къ мозаикамъ Маріи Маджіоре: Дѣва облачена позамужнему, въ пурпурномъ хитонѣ и покровѣ, но покрывало сброшено на спину и не окутываетъ головы; голова унизана по волосамъ жемчугомъ, прическа имѣетъ наверху кробилъ. Въ нижней миніатюрѣ пурпурный хитонъ Божіей Матери также покрытъ двумя нитками крупнаго жемчуга, а покрывало, на этотъ разъ накинутое на голову, застегнуто на груди.

IV.

Греко-восточный періодъ христіанскаго искусства. Роль Сиріи и Египта въ быту и искусствѣ эпохи. Мартиріи. Паломничества.

Древне-христіанскій періодъ заканчивается приблизительно съ началомъ V вѣка: историческая грань намѣчается фактами раздѣленія Римской Имперіи на Западную и Восточную въ 364 году и паденіемъ Рима въ 410 году. Въ этотъ періодъ бытъ и искусство культурныхъ классовъ, торговля, условія городской жизни, искусство и художественная промышленность, словомъ, вся показная сторона жизни, за исключеніемъ народныхъ бытовыхъ формъ, носитъ *римскій* характеръ. Подъ римскимъ характеромъ и римскимъ стилемъ искусства слѣдуетъ разумѣть историческую прививку греческой культуры и искусства къ покрывшему міръ древу Римской Имперіи, которая господствуетъ въ первые вѣка христіанской эры отъ крайняго Запада древняго міра до Востока, отъ Испаніи до Египта и Сиріи, всюду внося порядокъ и государственныя формы цивилизаціи.

Основаніе Византіи и перенесеніе въ нее государственной резиденціи, а отсюда передвиженіе крупныхъ интересовъ торговли и перенесеніе промысловъ съ Запада на Востокъ, наконецъ, паденіе Рима и культурное возрожденіе Египта, передней Азіи и вообще всего греко-восточнаго міра способствуютъ развитію Востока и угасанію Запада. Уже первая половина IV столѣтія отмѣчена оживленіемъ греко-восточной образованности и тяготѣніемъ культурнаго Запада къ восточнымъ центрамъ, а весь періодъ V—VI столѣтій долженъ быть отмѣченъ возрожденіемъ греческаго искусства и названъ грековосточнымъ періодомъ. Средоточіемъ культурной и художественной дѣятельности въ эту эпоху являются Малая Азія, Сирія и Египетъ, а представительными центрами — Константинополь и Александрія, правда, первый позднѣе, почти въ VI вѣкѣ, тогда какъ Александрія и Антіохія были центрами культуры уже въ предыдущемъ періодѣ.

Извѣстно, что VI вѣкъ доселѣ, и не безъ основанія, называютъ золотымъ вѣкомъ Византіи, или эпохою ея процвѣтанія, но его подготовка со-

вершилась не въ Константинополѣ. Если, при самомъ началѣ этого періода, и выдѣляется видная политическая роль Византіи, этой новой столицы Константина, то политическое ея значеніе не должно быть отожествляемо съ культурнымъ. Культурная роль Византіи начинается только съ началомъ шестого вѣка, а художественное первенство — только съ царствованіемъ Юстиніана. Самая постройка византійскихъ дворцовъ, общественныхъ зданій Византіи, даже первыхъ церквей, была, прежде всего, слишкомъ декоративною задачею, чтобы быть сколько нибудь прочною, и ужъ, конечно, должна была носить характеръ оффиціально принятый и наименѣе оригинальный. Повидимому, въ Римѣ, подъ вліяніемъ рано усилившагося папства, были болѣе значительныя постройки христіанскихъ церквей, чѣмъ въ самомъ Константинополѣ, почему и сохранилось ихъ тамъ болѣе[1]).

Далѣе, нельзя не имѣть въ виду осторожныхъ историческихъ оговорокъ[2]), по которымъ роль извѣстнаго миланскаго эдикта ограничивается принципіальнымъ признаніемъ полной свободы вѣроисповѣданія въ Римской Имперіи. Христіанство не было сдѣлано при этомъ господствующею религіею, какъ обыкновенно полагаютъ. Напротивъ, только личная принадлежность императорской фамиліи къ христіанству сообщала нѣкоторое равновѣсіе положенію его сравнительно съ язычествомъ, у котораго не были отняты втеченіе почти всего четвертаго вѣка его вѣковыя привиллегіи. Нельзя, поэтому, вѣку Константина придавать значеніе религіознаго и культурнаго переворота и искать въ этомъ вѣкѣ исполненія художественныхъ задачъ христіанской вѣры силами правительства и общества. Не стало гоненій и препятствій, но культурная борьба съ язычествомъ продолжалась, и пышныя римскія мозаики еще носятъ на себѣ отпечатокъ религіозной брани. Мы встрѣчаемъ эти мозаики уже въ концѣ вѣка, но въ ихъ композиціяхъ не находимъ и мысли о какомъ либо новомъ монументальномъ искусствѣ, съ новыми типами. Напротивъ того, самая постройка храмовъ, ихъ украшенія и блестящая ихъ сторона были, по необходимости, дѣломъ спѣшнымъ и слабо обдуманнымъ. Такимъ образомъ, мозаики алтаря Римской церкви св. Пуденціаны по своему стилю относятся еще къ эллинистическимъ произведеніямъ и представляютъ въ концѣ столѣтія (390 года) священные типы въ зависимости отъ идеальныхъ типовъ язычества: почти всѣ апостолы массивны и малоподвижны и напоминаютъ болѣе философовъ, чѣмъ учениковъ Спасителя. Столь же грузны и не идеальны аллегоріи двухъ «церквей»,

1) Византійскія церкви и памятники Константинополя. Труды VI Арх. Съѣзда въ Одессѣ. III. 1886.

2) Проф. В. В. Болотовъ. Лекціи по исторіи древней Церкви. II. 1910. стр. 164—5.

а эмблемы евангелій кажутся грубыми скульптурами. Эта мозаика даетъ намъ, правда, произведеніе, сложившееся въ самомъ Іерусалимѣ, и всѣ фигуры представлены здѣсь на фонѣ зданій храма Гроба Господня.

Итакъ, даже въ тѣхъ работахъ, которыя по своему стилю не даютъ ничего новаго противъ общихъ чертъ поздняго антика, ясно видно или можетъ быть открыто восточное вліяніе; но вопросъ о дѣйствительныхъ источникахъ этого восточнаго теченія едва только затронутъ наукою, ставившей его скорѣе какъ полемическій пріемъ противъ притязаній Рима, а не какъ историческое построеніе.

Недавно появившееся «Руководство по византійскому искусству» Шарля Диля[1]) посвящаетъ первую книгу обзору «источниковъ и образованія» его въ слѣдующемъ порядкѣ: *источники сирійскіе, египетскіе, анатолійскіе и роль Константинополя въ образованіи византійскаго искусства*. Основной пунктъ этой исторической программы вѣренъ и не требуетъ въ настоящее время доказательствъ. Но частности ея еще вовсе не установлены и, впредь до выработки опредѣленныхъ взглядовъ, допускаютъ всякія соображенія. А такъ какъ наша задача настолько спеціальна, что отдѣлы не всегда имѣютъ точный матеріалъ, и сохранившіяся изображенія Божіей Матери зачастую представляютъ отдаленныя копіи, то историческая постановка отдѣловъ требуетъ хотя краткой, но общей характеристики.

Такъ *анатолійское* вліяніе должно быть нами отстранено, во-первыхъ, потому, что оно пока ограничивается памятниками архитектурными, а, во-вторыхъ, потому, что всѣ гаданія о роли Малой Азіи въ образованіи византійской иконографіи не выходили пока изъ области чистой гипотезы. Не даромъ самъ составитель Руководства именуетъ ихъ «тайною». Далѣе, въ порядкѣ слѣдованія, мы предпочитаемъ по старому поставить рядомъ Египетъ и Сирію. Правда, христіанскіе храмы и памятники центральной Сиріи древнѣе извѣстныхъ намъ христіанскихъ памятниковъ Египта, но, какъ извѣстно, въ этихъ храмахъ отсутствуютъ пластика и живопись, а роль архитектуры въ исторіи искусства настолько обособлена, что не даетъ еще права на выводы для пластическихъ искусствъ. Наконецъ, высокое развитіе египетскаго искусства и на его мѣстѣ эллениcтическаго въ первыхъ трехъ вѣкахъ указываетъ само, гдѣ надо искать первые шаги греко-восточной христіанской иконографіи.

Быть можетъ, поэтому, наиболѣе вѣрнымъ согласительнымъ пунктомъ для настоящаго греко-восточнаго періода было бы признать, что въ эту эпоху не было общаго центра: Римъ пересталъ быть центромъ и руководи-

---

1) Charles Diehl. Manuel d'art byzantin. 1911.

телемъ культуры и искусства и самъ сталъ провинціею, лишился части и населенія и прежнихъ средствъ, былой роскоши и жизни, сдѣлавшись на половину мертвымъ городомъ (о чемъ согласно твердятъ его посѣтители въ V вѣкѣ). Но, взамѣнъ, центромъ не сразу стала и Византія, хотя она и унаслѣдовала политическую роль Рима, отчасти его силы и средства, а также его художественныя мастерскія (особенно по художественной промышленности и разнымъ мастерствамъ: мозаическому, рѣзьбѣ въ слоновой кости и пр.), а потому на мѣсто одного явилось нѣсколько центровъ, которые, освободившись отъ образца, зажили ярче и сильнѣе своею особливою культурною и художественною жизнью.

Въ концѣ четвертаго столѣтія Александрія не только представляла собою художественный и умственный центръ, но и своего рода средоточіе новой духовной жизни и возбужденныхъ ею рѣшительныхъ вопросовъ объ отношеніи общества и государства къ христіанству и умирающему язычеству. Здѣсь еще стоялъ цѣлымъ грандіозный храмъ Сераписа, и совершались пышныя многолюдныя помпы и мистеріи. Именно здѣсь, среди богатой, обильной и привычной къ матеріализму страны, въ видѣ отпора исконному сенсуализму, развилось монашество, выработаны были самые суровые его уставы, и принципомъ жизни объявленъ аскезъ и борьба съ нею. Когда въ царствованіе Ѳеодосія Великаго были приняты различныя мѣры стѣсненія языческаго веселья и явленій роскоши, эти мѣры именно здѣсь наиболѣе обострили борьбу христіанства съ язычествомъ. Язычество было здѣсь сильнѣе, потому что опиралось на тысячелѣтнее преданіе матеріалистической религіи, разработанной до послѣднихъ мелочей, а также на сильное жречество, привыкшее властвовать въ странѣ. Но чѣмъ сильнѣе было здѣсь язычество, тѣмъ острѣе была и борьба съ нимъ христіанства, выставившаго втеченіе двухъ столѣтій Климента, Оригена, Діонисія, Аѳанасія, Кирилла и принимавшаго въ борьбѣ крайнія мѣры. Въ пользу язычества, коренившагося во всемъ сельскомъ народонаселеніи, которое продолжало почитать свои божества по ихъ связи съ плодородіемъ страны, высказывалось общество, между тѣмъ какъ христіанство держалось обособленною средою, усиливая рознь и вражду коренного населенія къ пришельцамъ, грекамъ и евреямъ. Нѣчто подобное, хотя въ слабѣйшей степени, совершалось и по всему африканскому побережью и особенно въ такъ называемой «Африкѣ» — области Карѳагена. И здѣсь произносились и писались горячія рѣчи и обширные трактаты (Тертулліана) противъ зрѣлищъ и идолопоклонниковъ, вызванные самымъ положеніемъ христіанства въ странѣ, гдѣ всякаго рода развлеченія и наслажденія неизбѣжно окрашивались дикими формами чувственности, и элементы науки вырождались въ магію и волхвованіе. Дѣятельность и сочи-

нiя блаженнаго Августина были, поэтому, столько же направлены къ выработкѣ высокихъ христiанскихъ идеаловъ, сколько основаны на реальныхъ нуждахъ христiанской общины въ его городѣ. Крайность современнаго положенiя и здѣсь была такова же, какъ въ Египтѣ, гдѣ язычники заранѣе оплакивали священную рѣку, которая скоро потечетъ кровью и выступитъ изъ береговъ, и святую землю, въ которой скоро «будетъ больше могилъ, чѣмъ людей». Такимъ образомъ, въ то время какъ въ Африку бѣжали съ семьями разоренные нашествiями Гунновъ и Готовъ богачи и аристократы, — въ Александрiи верховное положенiе захватилъ своеобразный соцiализмъ, привлекавшiй чернь ненавистью къ богатымъ и властнымъ, а общество — ненавистью къ Риму и чужеземной администрацiи. Естественнымъ слѣдствiемъ подобныхъ условiй, въ которыя была поставлена христiанская вѣра въ Египтѣ и Африкѣ, было участiе монашества, а, вмѣстѣ съ нимъ, и простого народа въ выработкѣ народнаго отношенiя къ догматамъ церкви и воплощенiя ихъ въ обрядахъ и искусствѣ. Египетъ былъ святилищемъ православiя, классическою землею исповѣдниковъ вѣры, родиною великаго Аѳанасiя. Отсюда крупная, руководящая роль Египта и Сирiи въ христiанскомъ искусствѣ V и VI столѣтiй. Вмѣстѣ съ окончательной побѣдой христiанства, во всемъ Египтѣ и почти во всѣхъ его главныхъ центрахъ: Ахмимѣ, Старомъ Каирѣ, Эсне, Ассуанѣ и пр., уже съ V вѣка и втеченiе VI столѣтiя стали появляться богатые монастыри, съ обширными храмами, украшенными пышной орнаментальной рѣзьбою и росписями капеллъ, придѣловъ, алтарей и стѣнъ. Одновременно искусство здѣсь же сосредоточилось на разработкѣ словесныхъ и литературныхъ преданiй о Богоматери и на ея молитвенномъ изображенiи. Первая заново построенная, а не передѣланная изъ языческаго храма или общественнаго зданiя, церковь въ Александрiи была освящена (однако врядъ ли уже въ 313 году) во имя пресвятой Марiи [1], и при ней впослѣдствiи основался женскiй монастырь во имя Божiей Матери (Тамавоа). Въ росписи катакомбы, открытой нѣкогда въ мѣстности Кармузъ близъ древняго Серапеума въ Александрiи и относившейся къ III—IV столѣтiямъ, но, къ несчастью, сохранившейся только въ рисункахъ, въ изображенiи (литургическаго характера) событiя въ Канѣ Галилейской образы Спасителя и «Святой Марiи» выдѣлены надписями [2].

Особенно значительное движенiе сообщено было въ Египтѣ христiанской иконографiи въ результатѣ взаимодѣйствiя цѣлаго ряда условiй, сводящихся къ культурнымъ особенностямъ страны: богатству ея художествен-

---

1) Cabrol. Alexandrie, p. 1110.

2) Néroutzos-bey. L'ancienne Alexandrie. 1888; Cabrol. fig. 279.

ной почвы, многочисленнымъ художественнымъ мастерскимъ, работавшимъ въ самыхъ разнообразныхъ производствахъ, вѣковой привязанности Египтянъ къ иконному изобрѣтенію и религіознымъ темамъ въ искусствѣ и, наконецъ, ихъ пристрастію къ легендѣ и чудесному и обширной апокрифической литературѣ. Мы увидимъ впослѣдствіи, что именно египетскому (коптскому) искусству иконографія Богоматери обязана появленіемъ ряда разнообразныхъ темъ, частью перешедшихъ въ византійское искусство и давшихъ нѣсколько чтимыхъ и прославленныхъ чудотвореніемъ иконъ, частью же не принятыхъ строгимъ греческимъ иконописаніемъ и потерявшихся въ вѣкахъ, или же сохраненныхъ провинціальными греко-восточными мастерскими.

Къ какой бы, въ точности, эпохѣ ни относились фрески двухъ гробницъ съ библейскими и аллегорическими изображеніями въ некрополѣ Эль Багуата (Большой Оазисъ Египта)[1], къ IV или V вѣку, все же египетскій національный характеръ самыхъ композицій, типовъ и даже общей декораціи составляетъ яркую особенность этихъ фресокъ. Рядомъ, на одной изъ стѣнъ часовни съ погибшею росписью имѣются, правда, и разводы виноградной лозы, и бѣлое поле, усѣянное звѣздами, — мотивы, извѣстные и въ римскихъ катакомбахъ, какъ детали эллинистической декораціи, но все прочее повторяетъ чисто египетскіе образцы и даже частью іероглифическое письмо и украшенія «книги мертвыхъ»: и характерное пренебреженіе къ живописному, помѣщеніе рядомъ фигуры и корабля въ одномъ фризѣ, и любовь къ надписямъ, и множество чертъ, совершенно неизвѣстныхъ эллинистическому стилю, отъ котораго искусство быстрыми шагами возвращается къ національнымъ традиціоннымъ формамъ.

Какъ уже было замѣчено многими ранѣе, Сирія и, въ частности, Палестина сыграли особо важную роль въ образованіи иконографіи. Однако, причины этого лежатъ не въ самыхъ художественныхъ постройкахъ и живописи храмовъ и мозаическихъ украшеніяхъ святынь Палестины, ибо во многихъ мѣстахъ были тогда храмы, болѣе великолѣпные, и произведенія искусства, несравненно болѣе совершенныя, но они не получили того значенія, какъ подобные имъ, но болѣе слабые памятники Святой Земли. Причина этого лежитъ въ благочестивомъ желаніи паломниковъ унести съ собою, сохранить и передать другимъ образы и памятки святынь, ими видѣнныхъ и незабвенныхъ. Мастерскія святыхъ мѣстъ и обителей, какъ иконописныя, такъ рѣзчицкія и другія, старались, прежде всего, удовлетворить именно этой потребности паломниковъ, приходившихъ тысячами въ

---

1) В. Г. Бока. Матеріалы для археологіи христіанскаго Египта. Посмертное изданіе 1901, табл. VIII—XVI. Ch. Diehl. Manuel, 65.

обитель: чтобы всякое изображеніе священнаго событія, чтившагося въ церкви, монастырѣ или часовнѣ, напоминало чѣмъ либо — или видомъ, или обстановкою, или даже только деталью — мѣстные памятники. Болѣе того, первыя иконографическія композиціи, состоявшіяся подъ этимъ вліяніемъ, нерѣдко прямо и намѣренно украшались видомъ монастыря или его окружающей природы. Не разъ указывали на любопытныя подробности древнехристіанской иконографіи въ этомъ родѣ. Такъ, на одной ампуллѣ изъ Іерусалима, представляющей «Благовѣщеніе ангела Дѣвѣ у воды», изображенъ не колодезь, какъ обыкновенно, но источникъ, бѣгущій изъ скалы, и эта скала, названная «скалою жизнедавца Христа», есть, быть можетъ, скала Назарета или Іерусалима [1]). «Поклоненіе волхвовъ» еще въ IV вѣкѣ представляетъ Божію Матерь на сирійскомъ плетеномъ креслѣ [2]). Въ Крещеніи Спасителя представляется въ рѣкѣ Іорданѣ тотъ самый крестъ на колоннѣ, который дѣйствительно былъ водруженъ внутри Іордана, по близости монастыря Іоанна Предтечи [3]). Распятіе Господне изображается на фонѣ стѣны Іерусалимской, нѣкогда проходившей позади Голгоѳы. «Воскресеніе» (Анастасисъ) представляется вполнѣ въ условіяхъ, даваемыхъ мѣстнымъ устройствомъ часовни при входѣ въ часовню Гроба Господня: эта первая часовня, образованная изъ первоначальной пріемной, должна была называться часовнею женъ мироносицъ, и потому первыя изображенія (къ тому же ставшія обще-извѣстными) представляли кубикулъ гроба и группу женъ (трехъ или двухъ) передъ входомъ. Отсюда и причина необыкновенно изящной, еще «чисто античной» манеры представленія этой группы. Несомнѣнно также, что появленіе средней, какъ бы предсѣдательствующей, Божіей Матери въ группѣ апостоловъ, собравшихся, подобно синклиту, въ Пятидесятницѣ, тѣсно связано съ почитаніемъ Божіей Матери именно на Сіонѣ, гдѣ совершилось чудо нисхожденія огненныхъ языковъ. Затѣмъ, присутствіе Божіей Матери среди апостоловъ на «Вознесеніи Господнемъ» должно быть истолковано, независимо отъ сказаній, также появленіемъ на горѣ Елеонской церкви во имя ея. Наконецъ, профессоръ Стриговскій уже указывалъ на то, что легендарныя сказанія и связанныя съ ними иконографическія темы изъ жизни Божіей Матери имѣютъ сирійское происхожденіе.

Но, когда тотъ же проф. Стриговскій полагаетъ, что въ эту древнѣйшую эпоху главную и руководящую роль въ выработкѣ и распространеніи

---

1) *Путешествіе въ Сирію*, 1904, рис. 74.

2) По свидѣтельству Антонина Мартира, въ Птолемаидѣ (Акка) сохранялась «каѳедра» Божіей Матери.

3) Ѳеодосій: in loco ubi Dominus baptizatus est, ibi stat columna marmorea et in ipsa est crux ferrea.

этой иконографіи играло монашество сиро-месопотамское и что само направленіе искусства зависѣло отъ восточныхъ традицій монашества, то, какъ вѣрно замѣчаетъ излагающій этотъ вопросъ акад. Ш. Диль, мы вступаемъ здѣсь въ сферу ничѣмъ пока не доказанныхъ гипотезъ. Въ самомъ дѣлѣ, значеніе и колоссальное распространеніе восточнаго монашества намъ точно извѣстно уже въ четвертомъ вѣкѣ, но со спеціальнымъ характеромъ анахоретства, предающагося чтенію священныхъ книгъ, пѣнію псалмовъ, посту, молитвѣ и простой работѣ. Подъ вліяніемъ многочисленныхъ киновій вырабатывалась легенда, но не могли выработаться художественныя мастерскія. Намъ, кстати, даже извѣстно, какъ сильно было среди анахоретовъ враждебное настроеніе противъ всякаго искусства. Такимъ образомъ, вліяніе монашества сказалось развѣ въ извѣстномъ суровомъ и мрачномъ направленіи лицевыхъ Псалтирей, но ихъ отнесеніе къ этой эпохѣ совершенно произвольно. Что же касается идеи затаенныхъ связей монашества съ анахоретами средне-азіатскаго Востока, то здѣсь начинается область гипотезы, пока только оспариваемой. Поэтому мы должны перенести участіе монашества на позднѣйшую эпоху и искать объясненія роли Сиріи и Египта только въ давней и необыкновенно насыщенной художественной ихъ почвѣ. Важны были не обители, дававшія пріютъ и работу мастерскимъ, но эти самыя мастерскія, искавшія, послѣ утраты прежнихъ языческихъ заказовъ, новаго дѣла.

Періодъ *греко-восточнаго* искусства, подобно эллинистическому, опредѣляется болѣе во времени, нежели въ пространствѣ. За это время приходится наиболѣе говорить о памятникахъ Рима, Равенны, Паренцо, но также Кипра, Ѳессалоники, Синая. Но въ самомъ началѣ, при отысканіи источниковъ иконографіи, постоянно приходится указывать на Сирію, какъ на возможное мѣсто возникновенія ея типовъ, а въ концѣ періода наиболѣе заниматься Египтомъ, гдѣ въ провинціальномъ «коптскомъ» искусствѣ еще долго сохраняется древнее мастерство съ его особымъ стилемъ.

Но если Сирія являлась во главѣ новаго движенія, то оно не свидѣтельствуется никакъ ея архитектурными памятниками, какъ они ни многочисленны въ центральной Сиріи и какъ ни священенъ былъ для христіанъ храмъ Гроба Господня. Храмы Сиріи были сами пережиткомъ старыхъ типовъ, полу-римскихъ, полу-персидскихъ, и имѣли весьма мало значенія для христіанскаго Востока, за исключеніемъ, быть можетъ, Арменіи. Еще менѣе историческаго значенія для христіанской архитектуры имѣли такіе завѣдомо персидскіе архитектурные типы, какъ пресловутая Мшатта или Амманъ, анализъ которыхъ не можетъ имѣть особаго значенія для построенія исторіи византійскаго искусства. Пусть остается совершенно вѣрнымъ, что тех-

ника инкрустацій и самая орнаментика такихъ украшеній въ св. Софіи Константинопольской стоятъ въ тѣснѣйшей связи съ удивительной рѣзьбой фасада Мшатты, — это доказываетъ только, что мастера по извѣстнымъ восточнымъ производствамъ вызывались въ Византію съ Востока, и все это будетъ только связями, а не сущностью византійскаго искусства. Болѣе того, мы считаемъ Мшатту памятникомъ VI и VII вѣковъ и полагаемъ возможнымъ, что въ данномъ случаѣ могло имѣть мѣсто взаимное вліяніе византійскаго мастерства на восточное, хотя бы въ видѣ основныхъ пріемовъ.

Но, если мы даже совсѣмъ исключимъ архитектуру, за Сиріею остается, въ тѣснѣйшей связи съ Египтомъ и втеченіе весьма продолжительнаго періода, руководство въ живописи и скульптурѣ въ V—VII вѣкахъ. Въ самомъ Египтѣ этотъ стиль выработалъ массу произведеній искусства и художественной промышленности, относящихся къ пяти вѣкамъ, начиная съ IV, и даже сохранился до новѣйшаго времени. Подъ руководствомъ этого стиля сложились и всѣ многочисленныя мастерскія иконописцевъ, живописцевъ и мозаичистовъ, разошедшихся послѣ мусульманскаго завоеванія по различнымъ странамъ христіанскаго Востока и Запада и дѣйствовавшихъ въ данныхъ имъ однажды направленіяхъ и манерахъ даже въ то время, когда собственно византійскій стиль достигъ полнаго расцвѣта.

Но это руководство досталось Сиріи вовсе не въ силу богатства нѣкоторыхъ ея городовъ и не въ результатѣ ея умственнаго движенія и развитія ея школъ, точно также не подъ условіемъ особой тонкости ея богословскихъ споровъ: исходною точкою этого художественнаго движенія въ христіанскомъ искусствѣ Сиріи было появленіе и необыкновенное развитіе по всему христіанскому Востоку и Западу паломническаго движенія по святымъ мѣстамъ. Паломничество развилось и въ Сиріи, и въ Египтѣ почти одновременно, а именно въ началѣ IV вѣка, въ концѣ его увлекло собою лучшіе умы того времени, а въ пятомъ и шестомъ вѣкахъ стало завѣтною мечтою сильныхъ міра и уже съ того времени источникомъ политическихъ вопросовъ и движеній. Впервые тогда открылась та идеальная сторона христіанства, что земной источникъ вѣры удаленъ отъ вѣрующаго и требуетъ отъ него жертвъ и подвига.

Сирія, Египетъ и Малая Азія стали руководить въ эту эпоху искусствомъ не потому, что въ ихъ мастерскихъ достигалась высшая художественная форма: напротивъ, эта форма стала теперь распадаться, грубѣть, вызывать мѣстныя кустарныя манеры и типы, и потому тогда не было одной художественной манеры, а много разныхъ мѣстнаго характера. Но взамѣнъ греческій Востокъ представилъ теперь новое содержаніе искусству,

и отнынѣ оно перешло отъ языческихъ, греко-латинскихъ образцовъ къ новымъ христіанскимъ образцамъ, почерпая ихъ содержаніе изъ религіозной жизни народовъ Востока со всѣми ея явленіями: монашествомъ, почитаніемъ святыхъ и мощей и умноженіемъ храмовъ во имя мучениковъ; ученіе становилось религіею, и спѣшно вырабатывались ея служебныя формы.

При настоящемъ состояніи христіанской археологіи вопросъ о христіанскомъ храмѣ находится еще въ сферѣ почти исключительно такъ называемыхъ «базиликъ». Мы знаемъ съ достаточной полнотою условія возникновенія этого рода зданій въ языческой древности, время и форму ихъ перехода изъ языческихъ присутственныхъ мѣстъ въ мѣста для собранія христіанъ: съ нѣкоторой точностью освѣдомлены также о тѣхъ конструктивныхъ перемѣнахъ и пристройкахъ въ прежней языческой базиликѣ, при помощи которыхъ она превращена была въ зданіе для христіанскаго культа. При этомъ, однако, сравнительно мало обращалось вниманія на то оригинальное обстоятельство, что древнѣйшіе храмы христіанства усвоили себѣ именно форму «базиликъ», которыя были въ собственномъ смыслѣ слова крытыми залами, рынками и даже площадями и съ самаго начала, слѣдовательно, преслѣдовали исключительно задачу обширнаго помѣщенія съ декоративными при немъ дворами и залами. Вполнѣ понятно появленіе подобныхъ христіанскихъ базиликъ въ Римѣ и Константинополѣ, такъ какъ онѣ строились тамъ по повелѣнію императора Константина. Между тѣмъ, достаточно просмотрѣть хотя бы книги древнѣйшихъ паломниковъ въ Святую Землю или же историческія сочиненія IV—V столѣтій, чтобы убѣдиться, что базилика не только не была единственною формою христіанскаго храма, но и не главною, а, напротивъ того, была тѣмъ особымъ видомъ торжественныхъ христіанскихъ зданій, который отвѣчаетъ по назначенію, напримѣръ, нашимъ «соборамъ». Но такъ какъ впослѣдствіи, а именно около VII столѣтія, когда все населеніе имперіи стало христіанскимъ, храмъ согласно основному требованію вѣры — быть мѣстомъ собранія вѣрующихъ — долженъ былъ даже и для отдѣльныхъ городскихъ кварталовъ быть достаточно обширнымъ, то христіанскимъ церквамъ на Востокѣ была усвоена дѣйствительно базиличная форма, т. е. онѣ строились въ видѣ продолговатаго сарая, крытаго по стропиламъ и подѣленнаго на три корабля или нефа, съ отдѣленіемъ мѣста для служенія и съ особымъ выступомъ въ видѣ алтарной абсиды.

Напротивъ того, въ первые пять вѣковъ христіанской эры главнымъ видомъ христіанскаго храма былъ такъ называемый *мартиріумъ*, т. е. зданіе небольшого сравнительно размѣра и не разсчитанное на собраніе въ немъ вѣрующихъ, но предназначенное служить исключительно усыпальницею

почитаемыхъ святыхъ и мучениковъ[1]), при чемъ имѣлось въ виду, что самое слово «мартиръ» именуетъ собою столько же мученика, сколько вообще всякаго свидѣтеля вѣры или ея исповѣдника. Такого рода зданія ясно отличались отъ собственно молитвенныхъ домовъ: oratorium, οἶκος εὐκτήριος, εὐκτήριον, устраивавшихся или въ частныхъ домахъ въ видѣ отдѣльныхъ залъ, или даже въ видѣ отдѣльныхъ зданій, нерѣдко двусвѣтныхъ, имѣвшихъ видъ базилики, т. е. продолговатаго зданія, но безъ дѣленія на нѣсколько нефовъ (что собственно составляло главное отличіе базилики отъ обыкновенной залы). Совершенно ясное указаніе на подобнаго рода мартиріи даетъ извѣстная коптская (рис. 87) ткань, изданная проф. Стриговскимъ и находящаяся



87. Изображенія мартиріевъ на ткани Берлинскаго Музея.

въ Берлинскомъ музеѣ. Какъ видно, зданіе это цѣликомъ повторяетъ обычную форму такъ называемаго *героона*, который имѣетъ значеніе «усыпальницы» въ позднѣйшую римскую эпоху. Такого рода усыпальницы представляли собою наглухо закрытый, но снабженный ходомъ храмикъ, поднятый надъ особымъ подвальнымъ помѣщеніемъ или криптою, куда сходятъ по внутренней лѣстницѣ (καταβάσια); передъ входомъ устраивается особое крыльцо съ лѣстницею, въ криптѣ (confessio) полагается самая усыпальница мученика, а въ верхнемъ домикѣ ставится алтарь, приходящійся надъ его мощами, на которомъ и совершается литургическая жертва. Какъ извѣстно, именно такая форма принята въ иконографіи для изображенія гробницы

---

1) Martyrium locus martyrum, graeca derivatione, eo quod in memoriam martyris sit constructum vel quod sepulcra sanctorum ibi sint martyrum: объясненіе, данное у Исидора Севил., *Origin.*, l. XV, c. 4., Martigny, *Dict.* Однако, и базилики Петра и Павла въ Римѣ также назывались martyria Petri et Pauli, равно «мартиріи» св. Евфиміи въ Халкидонѣ, храмъ Воскресенія въ Іерусалимѣ *«martyrium Salvatoris»* и т. д. Martyrium отвѣчаетъ греческому ἡρῷον. Въ коптскомъ сказаніи, изд. Оск. Леммомъ въ Koptische Studien, 1912, стр. 55, Богъ говоритъ аввѣ Клавдію: «griйдетъ пастырь и построитъ твой мартиріонъ и великія силы изыдутъ изъ твоего тѣла, но не счесть число мартиріевъ, которые построятъ во имя Виктора», и пр.

триднevнаго Лазаря. Извѣстно затѣмъ, что та же самая форма послужила для выработки декоративнаго типа всякаго aediculum[1], «святилища», алтарнаго киворія или балдахина, декоративнаго кіота для храненія бюстовъ предковъ и пр.

Обращаясь къ главному источнику нашихъ свѣдѣній о христіанскихъ святыняхъ Святой Земли — повѣствованію неизвѣстной паломницы V вѣка (Сильвіи или Эѳеріи), мы находимъ, что она наиболѣе часто упоминаетъ слѣдующія формы христіанскихъ церковныхъ построекъ: «памятники» — memoriae, μνήμη; монастыри — monasteria, въ смыслѣ отдѣльныхъ келлій одинокаго монаха; усыпальницы мучениковъ — martyria; могилы мучениковъ — tumbae, и только по случаю описанія видѣнной въ Едессѣ церкви св. Ѳомы паломница называетъ этотъ храмъ «церковью по новому расположенію или новаго устройства», ecclesia nova dispositione, по словамъ паломницы «истинно прекрасною», «достойнымъ жилищемъ Бога». При этомъ, у паломницы часто встрѣчается слово ecclesia — церковь, какъ мѣсто собранія, но рѣдко упоминается названіе «базилики» и при томъ исключительно для большихъ зданій[2].

Въ окрестностяхъ Рима уже въ пятидесятыхъ годахъ обратили на себя вниманія Марки и де Росси маленькія церкви, нерѣдко снабженныя въ IV вѣкѣ лѣстницами и построенныя надъ опредѣленными мѣстами погребенія въ катакомбахъ: одна, надъ катакомбою св. Каллиста, имѣетъ три абсиды, — очевидно, для трехъ гробницъ. Де Росси далъ одной изъ церковокъ имя церкви св. Сикста и св. Цециліи, такъ какъ она помѣщалась надъ криптою — усыпальницею этихъ святыхъ. Подобныя мартиріи найдены на Аппіевой, Ардеатинской, также Номентанской и другихъ дорогахъ.

Не входя въ подробности, упомянемъ здѣсь и объ извѣстной полемикѣ между блаж. Іеронимомъ, устроителемъ монастырей Палестины и иниціаторомъ паломничества въ Святую Землю, и пиринейскимъ паломникомъ Вигилянціемъ, ожесточенно нападавшимъ на идолопоклонническое почитаніе иконъ, торговлю частицами мощей, злоупотребленіе молебнами и панихидами. Несомнѣнно, что съ концомъ IV и въ первую половину V вѣка, помимо догматическихъ работъ, въ восточной церкви совершалось живое и народное движеніе, приводившее отчасти къ сохраненію религіозной стихіи, дѣйствовавшей въ язычествѣ, и къ сліянію ея съ христіанскимъ ученіемъ.

Далѣе, какъ сами памятники, надъ могилами умершихъ поставленные, такъ и сооруженія, назначенныя сохранять память о покойномъ, въ видѣ ли

1) Начиная съ мозаикъ Маріи Маджіоре, въ которыхъ такъ представленъ храмъ Іерусалима (безъ крыльца); изображенія мартиріевъ см. въ Утрехтской Псалтыри и пр.

2) Что разумѣется подъ именемъ «archiotipa» — неизвѣстно.

плиты или надписи (титула), упоминающей имя, лѣта и званіе покойнаго, носили въ III и IV столѣтіяхъ одинаково названіе «памятей»: memoria, μνήμη; подобно тому и само зданіе, построенное надъ гробомъ мученика, куда собирались вѣрные для молитвъ, въ VI вѣкѣ называется одинаково «домомъ Господа Іисуса Христа» и меморіей блаженнаго мученика. То же названіе перешло на алтари и на храмы, сооруженные надъ мощами мучениковъ или ихъ усыпальницами (какъ напр. базилика Іоанна Предтечи въ Дамаскѣ), хотя, конечно, долгое время различалось сооруженіе въ видѣ усыпальницы отъ храма. Этимъ различіемъ объясняются особенности въ значеніи мартиріевъ, ставшихъ собственно названіемъ «усыпальницъ» у древней паломницы «Сильвіи» или Эѳеріи, и ораторія, т. е. молитвеннаго дома или по нашему «часовни», въ отличіе отъ храма, въ которомъ совершалась литургія. Рядъ надписей, подобранныхъ, между прочимъ, И. В. Помяловскимъ, свидѣтельствуетъ, далѣе, о томъ, что уже съ древнѣйшихъ временъ христіанства вѣрующіе добивались, какъ особеннаго счастья, быть погребенными возлѣ гробницъ святыхъ мучениковъ. Въ этихъ надписяхъ читается моленіе о заступничествѣ и предстательствѣ мучениковъ за вѣрующихъ послѣ ихъ смерти. Обычай этотъ начался еще въ эпоху катакомбъ и продолжался затѣмъ въ церквахъ, такъ какъ подъ алтарями ихъ полагались мощи или въ криптахъ сохранялись цѣлыя тѣла святыхъ[1]).

Хотя почитаніе святыхъ и мучениковъ уже въ III вѣкѣ началось и въ Римѣ и рано распространилось по всему христіанскому міру, однако средоточіе этого культа долго принадлежало Востоку, и именно оттуда привозилась «святыня», святыя мощи и всякое «благословеніе» (reliquiae, εὐλογία, exuviae, ἅγια λείψανα, beneficia). Греко-восточный типъ мартирія или церкви надъ гробомъ мученика прежде всего представляется поэтому рядомъ «святынь» и святыхъ мѣстъ, которыя перечисляются у палестинскихъ паломниковъ. Но длинный рядъ подобныхъ, еще существующихъ или открытыхъ раскопками храмовъ даетъ о нихъ несравненно болѣе ясное представленіе. Такъ, на первомъ мѣстѣ стоитъ большой мартиріумъ во имя святаго Стефана первомученика, надъ его гробницею въ Іерусалимѣ[2]). Мощи Стефана были открыты въ самомъ началѣ V вѣка; прибывшая въ 437 году въ Іерусалимъ императрица Евдокія-Аѳинаида, жена Ѳеодосія Младшаго, вывезла тогда же часть этихъ мощей въ Константинополь; возвратившись въ Іерусалимъ въ 444 году, она занялась многочисленными постройками церквей, монастырей

---

1) И. В. Помяловскій: Археологическая находка въ Пуатье. Зап. Имп. Русск. Арх. Общ., т. II, вып. II, н. с., стр. 60—100; также: Edmond Le Blant. L'épigraphie chr. en Gaule et dans l'Afrique. 1890. p. 100 - 5. Термины: Sanctorum sociari sepulcris, sanctis sociari patronis.

2) Lagrange. S. Etienne et son sanctuaire à Jérusalem. 1894.

и убѣжищъ въ Святой Землѣ и построила великолѣпный храмъ во имя Стефана, описываемый паломниками уже съ 530 года и раскрытый въ новѣйшее время раскопками. Гдѣ въ этомъ храмѣ находилась гробница святого, изъ текстовъ не явствуетъ съ достаточною точностью, а раскопками не могло быть удостовѣрено, такъ какъ, очевидно, гробница была въ свое время разобрана и мощи изъ нея унесены. Тѣмъ не менѣе, весьма характернымъ для этой усыпальницы или мартирія обстоятельствомъ является то, что окрестъ самаго храма, въ скалахъ, сохранились гробницы, — иныя даже устроены со сводами, а другія съ мозаическими украшеніями половъ, въ одномъ случаѣ при самомъ входѣ въ гробницу.

Заслуживаетъ особаго, хотя и краткаго, упоминанія рядъ многочисленныхъ мозаическихъ половъ, покрывающихъ отдѣльные участки Елеонской горы въ Іерусалимѣ, служившіе усыпальницами: это, конечно, не были собственно мартиріи, но монастыри, гробницы и памятники по близости святыхъ мѣстъ и мартиріевъ, воздвигнутыхъ на Елеонской горѣ. Въ Виѳлеемѣ и Назаретѣ тоже открыты подобные мозаическіе полы, относящіеся къ V—VIII столѣтіямъ. Пещерныя церкви Сиріи, Каппадокіи [1]) и Крыма, Южной Италіи [2]) и окрестностей Рима представляютъ или самые мартиріи, или часовни, устроенныя въ память прославленныхъ въ этихъ мѣстахъ мучениковъ и святыхъ, съ могилами строителей.

Росписи храмовъ IV—VI столѣтій были большею частью прямо декоративными: такъ, напримѣръ, мозаики ц. Георгія въ Солуни, баптистерія въ Равеннѣ, Констанцы въ Римѣ, или совмѣщали декорацію съ торжественнымъ изображеніемъ христіанской догмы въ образѣ Креста, или Спасителя, дающаго законъ, возсѣдающаго на земной сферѣ, или ряда шествующихъ къ Спасителю апостоловъ, слушающихъ ученіе Его, или въ иныхъ темахъ открыто и наглядно выражали господствующую религіозную мысль: но во всѣхъ этихъ торжественныхъ мозаикахъ не было мѣста для религіознаго чувства, а потому отсутствовала стихія собственно *иконы* или *моленнаго образа*, и не налаживалось внутренняго общенія молящагося съ святымъ образомъ, не устанавливалась нужда въ немъ, при которой образъ также измѣняется и начинаетъ отвѣчать религіозному чувству. Главную роль въ этой переработкѣ первой, декоративной и монументально-исповѣдничеокой основы христіанскаго искусства сыграла икона на деревѣ, появившаяся уже

1) Texier. Ch. Asie Mineure. 1862. 524—37. Jerphanion de G. Deux chapelles souterraines en Cappadoce. Revue Arch., 1908. II. Hans Rott. Kleinasiatische Denkmäler aus Pisidien, Pamphylien, Kappadokien und Lykien. L., 1908. 123—154 (авторъ представляетъ иныя часовни «погребальными капеллами»).

2) Bertaux. É. L'Art dans l'Italie méridionale. 1904.

въ IV вѣкѣ и ставшая преимущественнымъ образомъ моленной иконы и особымъ видомъ художественнаго творчества. Но, наряду съ иконою на деревѣ, которая выставлялась на гробѣ мученика, рано привилась и настѣнная икона, именно въ тѣхъ храмахъ, которые были усыпальницами святыхъ и мучениковъ, — уже какъ *обѣтная* икона отъ закащиковъ, *поминальная* за родныхъ, или надгробная (задужбина), представляющая святаго, заступничеству котораго ввѣряется душа умершаго. Именно мартиріи могли быть и стали тѣми храмами, въ которыхъ, наряду съ памятью святого, чтилась и молитвенно поддерживалась память умершихъ и гдѣ по преимуществу сосредоточивалась религіозная жизнь.

Древнѣйшимъ и наиболѣе характернымъ образцомъ того мартирія, въ которомъ извѣстная часть храма предоставлялась частнымъ лицамъ для помѣщенія своихъ поминальныхъ и обѣтныхъ иконъ, является прославленный въ древности храмъ великомученика Димитрія въ Солуни, котораго новооткрытыя мозаики нефа представляютъ (см. ниже) сплошь только иконы святого или Божіей Матери, съ портретами закащиковъ или умершихъ и ихъ семей.

Древнѣйшимъ же образцомъ поминальныхъ и надгробныхъ образовъ Божіей Матери являются многія фрески ц. *S. Maria Antiqua въ Римѣ*, которыя уже при первомъ взглядѣ представляли бы странное нарушеніе росписи, если бы онѣ не объяснялись именно этимъ благочестивымъ обычаемъ. Тому же обычаю надо приписать и появленіе отдѣльныхъ изображеній внѣ извѣстныхъ датированныхъ стѣнописей церкви. Такъ объясняемъ мы отдѣльныя иконы Божіей Матери въ этой церкви: 1) въ среднемъ нефѣ, въ малой нишѣ, 2) въ боковомъ правомъ нефѣ и 3) на столбѣ средняго нефа (см. ниже).

Слѣдующимъ по времени образцомъ можетъ служить *Римская же церковь св. папы Климента*, на стѣнахъ которой, кромѣ серіи чудесъ житія святого папы, имѣется также фресковое изображеніе Божіей Матери съ Младенцемъ въ нишѣ (см. ниже) и святыми женами, — поминъ по душѣ какой-либо частной закащицы, и ряды фресокъ изъ житія святого Кирилла учителя Славянскаго, расположенныхъ вокругъ его гробницы.

Особенно любопытнымъ примѣромъ могутъ служить, далѣе, нѣкоторыя открытыя въ новѣйшее время базилики древняго Карѳагена [1]). Между ними одна базилика, служившая повидимому усыпальницею святымъ женамъ Перпетуѣ и Фелицитѣ (африканскимъ святымъ этого имени или же мощамъ римскихъ святыхъ женъ, въ эту базилику перенесеннымъ), оказалась на всемъ своемъ пространствѣ занятою могилами. Повсюду, на глубинѣ полутора метровъ, при раскопкахъ находились въ ней или отдѣльные скелеты или цѣлыя

1) H. Leclercq, v. *Carthage*. Cabrol. Dictionnaire, fig. 2126—7, 2129. 2134.

свалки костей. Посреди же главнаго нефа открыта была центральная капелла или часовня, съ небольшой абсидой и нишей въ стѣнѣ, полъ которой былъ украшенъ мозаикою. Въ этомъ мѣстѣ почивали святыя тѣла, чтившіяся въ церкви, и между ними главныя мощи были двухъ упомянутыхъ женъ. Ниже пола земля состояла изъ черепицъ и фрагментовъ, но въ абсидѣ нашлось четыреугольное углубленіе, составлявшее, вѣроятно, вкладъ мощей. Такимъ образомъ, обиліе погребеній въ церкви легко объясняется священнымъ сосѣдствомъ: въ другой, еще болѣе обширной базиликѣ, наоборотъ, никакихъ погребеній въ церкви не встрѣчено.



88. Обѣтный образъ Божіей Матери со свв. женами въ соборѣ св. Зенона въ Веронѣ.

О многихъ позднѣйшихъ храмахъ Рима и его окрестностей, Вероны (см. рис. 88), Лукки, Болоньи, равно южной Европы вообще, мы должны будемъ говорить особо, въ отдѣлѣ средневѣковыхъ поминальныхъ изображеній Мадонны. Здѣсь же ограничимся краткимъ указаніемъ на то, для нашей задачи особо важное обстоятельство, что появле-

ніе различныхъ иконографическихъ типовъ Божіей Матери и ихъ распространеніе съ Востока до Запада основано было именно на обычаѣ избирать для поминальной иконы Божію Матерь, какъ заступницу.

Возвращаясь къ нашей темѣ, остановимся кратко на фактѣ ранняго и предпочтительнаго почитанія Божіей Матери на греческомъ Востокѣ.

Втеченіе первыхъ трехъ столѣтій, пока язычество было въ полной силѣ, христіанская церковь, видимо, избѣгала воздавать открытое общественное поклоненіе родственникамъ Спасителя по плоти, дабы избѣжать понятнаго сближенія съ миѳологическими генеалогіями. Затѣмъ, такъ какъ иниціатива учрежденія всѣхъ важнѣйшихъ и древнѣйшихъ богородичныхъ праздниковъ принадлежала церкви восточной, намъ, по обычаю, недостаетъ и въ этомъ случаѣ точныхъ историческихъ извѣстій. Особеннымъ, повидимому, рвеніемъ въ дѣлѣ установленія почитанія Божіей Матери отличалась древне-египетская церковь, и въ коптскихъ календаряхъ на каждый мѣсяцъ, на двадцать первое число, полагается память Владычицы Дѣвы Маріи, что соотвѣтствуетъ 15 числу Юліанскаго календаря. Кромѣ того, какъ извѣстно, Божіей Матери вообще была посвящена съ древнѣйшихъ временъ суббота и субботняя церковная служба. Древнѣйшее указаніе на богородичные праздники относится, однако, уже къ 500 году [1]). Повидимому, наиболѣе древнимъ и наиболѣе точно установленнымъ праздникомъ былъ праздникъ Успенія Божіей Матери, установленный на 15 августа, какъ въ Палестинѣ, такъ равно и въ Западной церкви, до Испаніи включительно. Понятно также, что богородичные праздники уже въ древности образовали между собою извѣстный циклъ, разсчитанный на весь церковный годъ, какъ, напримѣръ: «Благовѣщеніе» по празднику «Рождества», «Зачатіе Богородицы» по празднику «Рождества Богородицы». Три праздника: Рождество Божіей Матери, Благовѣщеніе и Успеніе, выступаютъ въ исторіи праздниковъ одновременно уже въ VII вѣкѣ (есть указаніе, что праздникъ Благовѣщенія восходитъ до 5 вѣка), и въ концѣ этого столѣтія даже на Западѣ, праздникъ Зачатія—въ концѣ X вѣка или въ XI столѣтіи, Входъ во храмъ — уже въ XII вѣкѣ, какъ равно и другіе второстепенные богородичные праздники. Четыре праздника: Рождества Божіей Матери, Благовѣщенія, Срѣтенія и Успенія Божіей Матери — исключительно греко-восточнаго происхожденія и перенесены на Западъ сперва въ Римъ, а вмѣстѣ съ Римской литургіею приняты затѣмъ и внѣ Италіи.

Празднества, учрежденныя въ Юстиніановской церкви Божіей Матери

---

1) Kellner, H. Heortologie oder das Kirchenjahr. und die Heiligenfeste in ihrer geschichtlichen Entwicklung. 1901, p. 142—158. L. Duchesne. Origines du culte chrétien, V-e éd., 1909, p. 275—80.

въ Іерусалимѣ, и годичное празднованіе ея освященія подали поводъ къ установленію праздества 21 ноября: εἴσοδια τῆς Θεοτόκου.

Праздникъ Успенія Богоматери (κοίμησις, dies Dominae, dormitio, planctus Dominae Mariae, assumptio) возникъ, по обычному взгляду, первоначально въ Іерусалимской церкви, быть можетъ, уже въ IV вѣкѣ, и становится извѣстнымъ въ V и VI столѣтіяхъ, но только при Маврикіи (582—601) окончательно установленъ на опредѣленный день 15 августа (ранѣе 18 января). Установивъ безгрѣшность Богоматери, греко-восточные церковники (Ефремъ Сиріянинъ, Епифаній) провозгласили нетлѣнность смерти ея, при чемъ особенно рѣшительную роль въ этомъ сыграло открытіе въ серединѣ V вѣка гроба Богоматери, ставшаго въ концѣ вѣка предметомъ церковнаго почитанія. Легендарное сказаніе V вѣка (основная книга: De transitu b. M., Коптскія сказанія, сирійскіе стихи V вѣка и пр.) и рядъ версій, относящихся къ VI и VII вѣкамъ, взаимно слившись, установили преданіе о взятіи Божіей Матери послѣ смерти, Спасителемъ или ангелами, на небо изъ Виѳлеема, или съ горы Сіона, или изъ Геѳсиманіи. Передъ смертію Марія находится на попеченіи трехъ дѣвъ, окружена вѣчнымъ почитаніемъ и представляетъ собою христіанскую церковь, «царство небесное», образъ «Святаго Духа». Спаситель является къ смертному одру ея, окруженный сіяніемъ, какъ на горѣ Ѳаворѣ, или на херувимахъ, держа въ рукѣ знакъ креста. Апостолъ Ѳома одинъ видитъ возносящуюся Марію и получаетъ отъ нея поясъ. Марія поселяется въ раю до дня общаго воскресенія, и ангелы служатъ ей; отъ Сына она принимаетъ свѣтлый вѣнецъ[1]). Какъ видно изъ этихъ подробностей, именно сирійскія, коптскія и арабскія сказанія легли въ основу иконографіи «Успенія Божіей Матери», а равно и иконныхъ его изображеній.

Почитаніе пресвятой Дѣвы Маріи пошло на Востокѣ по пути почитанія «памятей» мучениковъ, т. е. сосредоточивалось сначала именно въ мѣстахъ, гдѣ эти «памяти» были и прославлялись мѣстными праздниками. Этотъ путь указывается и самыми памятниками и совершонъ былъ втеченіе V вѣка. Послѣднее обстоятельство находитъ себѣ любопытное подтвержденіе въ древнѣйшемъ паломничествѣ въ Святую Землю, совершонномъ въ концѣ (быть можетъ, даже до 380 г.) IV вѣка неизвѣстною поклонницею[2]),

---

1) Sinding, Olav. Mariae Tod und Himmelfahrt. Ein Beitrag zur Kenntniss der frühmittelalterlicher Denkmäler. Christiania, 1903, 4—19. Baumstark, Ant. Die leibliche Himmelfahrt der Jungfrau. *Oriens christianus*. 1904, IV, 371 sq. Того же автора: *Zwei syrische Dichtungen auf das Entschlafen der Jungfrau*. *Oriens Chr.*, 1905, V, 82 sq.

2) Предпочитаемъ сохранить за паломницею имя Сильвіи, хотя она была на Востокѣ около 388 г. и хотя въ послѣднее время предложено (неудачно) иное имя. Какъ извѣстно, самая древность этого паломничества была недавно заподозрѣна, но вновь подтверждена и доказана, и доказательства этой древности заключаются, между прочимъ, въ отсутствіи свидѣтельствъ

пришедшею на Востокъ съ Запада и сообщившею свои записки сестрамъ по благочестію: эта паломница, усердная и въ хожденіяхъ и въ записяхъ, отмѣтила какъ всѣ видѣнныя ею «памяти» ветхозавѣтныхъ патріарховъ: Адама, Аарона, Авдія, Авраама, Амоса, Іосифа, Моисея и пр. и пр., такъ и церкви, большія и малыя: Іоанна Предтечи, апостола Ѳомы, св. Лазаря, евангелиста Марка (въ Александріи), евангелиста Іоанна Богослова въ Ефесѣ, Анны пророчицы, св. Ѳеклы и пр., но нигдѣ не упоминаетъ ни одной памяти Дѣвы Маріи. Паломница знаетъ въ Іерусалимѣ церковь Воскресенія (Анастасисъ — круглая), Мартиріумъ (базилика Константина), церковь «за крестомъ», или церковь Голгоѳы, церковь на Сіонѣ (двѣ церкви — въ память явленія Спасителя ученикамъ и Сошествія Святаго Духа), на Елеонѣ (Вознесенія, Ἐμβώμιον) и въ Виѳлеемѣ (не подъ именемъ Божіей Матери). То же отсутствіе почитанія «памятей» Маріи наблюдается и на всѣхъ путяхъ паломницы по нижнему Египту до Мемфиса и Александріи и, тѣмъ болѣе, въ Сиріи и Малой Азіи.

Между тѣмъ, имѣется точное свидѣтельство Евсевія Памфила (Жизнь Конст. III, 43), что еще императрица Елена «мѣсто рожденія Богородицы» украсила удивительными памятниками, всячески преукрашая священную пещеру, а самъ Константинъ почтилъ ее вкладами и утварью и завѣсами (это было въ 335 году, а Бордосскій путникъ, бывшій въ Виѳлеемѣ въ 333 году упоминаетъ только базилику: ibi basilica est facta jussu Constantini). Итакъ, главнымъ «памятникомъ» Дѣвы Маріи и Божіей Матери на Востокѣ былъ въ началѣ V вѣка храмъ Рождества Христова въ Виѳлеемѣ, вообще называвшійся «церковью Богородицы Дѣвы Маріи», какъ свидѣтельствуютъ Евсевій и Сократъ, церковные историки. Нѣкоторымъ дополненіемъ служитъ свидѣтельство извѣстнаго Кирилла Скиѳопольскаго въ житіи Ѳеодосія, каппадокійскаго отшельника, о благочестивой Гикеліи, которая построила еще во времена императора Маркіана храмъ во имя Маріи въ мѣстечкѣ Палеонъ Каѳисма, на пути изъ Іерусалима въ Виѳлеемъ. Та же благочестивая жена изъ первыхъ примѣнила обычай совершать празднованіе Срѣтенія Господня со свѣчами[1]).

«Записка о святыхъ мѣстахъ» архидіакона Ѳеодосія[2]) относится, по

«Сильвіи» о почитаніи Дѣвы Маріи. Напротивъ того, въ отрывкѣ Петра Діакона «О св. мѣстахъ» такія свидѣтельства имѣются, но они позднѣйшаго происхожденія и почерпнуты имъ изъ иныхъ источниковъ, а потому и отрывокъ не можетъ считаться дополненіемъ древняго паломничества, хотя этотъ монтекасинскій монахъ, жившій въ XI вѣкѣ, имъ и пользовался, но, конечно, дополняя изъ другихъ источниковъ. *Прав. Палест. Сборн.*, вып. 20.

1) Usener, Herm. Religionsgeschichtliche Untersuchungen, I, 1889, 334.

2) Помимо обычныхъ текстовъ, принятыхъ во вниманіе, Прав. Палестинскій Сборникъ, вып. 28-й, и списки паломничества Ѳеодосія, напечатанные въ *Jtinera Hierosolymitana*, 1, 2, 1880, p. 353—382.

общему мнѣнію, къ 530 годамъ, но вспоминаетъ времена императора Анастасія и потому Палестину еще конца V вѣка. По его свидѣтельству, на горѣ Елеонской уже въ это время было настроено двадцать четыре церкви. Пусть многія изъ нихъ были только часовнями или даже усыпальницами,—все же число это велико сравнительно съ пространствомъ этого холма. Не даромъ на этой горѣ при добромъ желаніи, какъ говорятъ, вездѣ можно найти мозаическіе полы. Ѳеодосій знаетъ 1) Сіонъ, уже какъ «матерь всѣхъ церквей» — такъ обширна была тогда эта церковь. Далѣе, 2) на мѣстѣ Овчей купели у Ѳеодосія находится «церковь Св. Маріи Матери Господней». На томъ мѣстѣ, гдѣ Господь умылъ ноги своимъ ученикамъ, въ Іосафатовой долинѣ, и гдѣ Онъ совершилъ съ ними вечерю, также была 3) «церковь Св. Маріи Матери Божіей», а мѣсто это въ «пещерѣ, и тамъ монастырь 300 монаховъ». Изъ этого текста безспорно ясно, что въ шестомъ вѣкѣ мѣсто Сошествія Св. Духа было отдѣльнымъ отъ мѣста и зданія «Тайной Вечери», тогда какъ въ седьмомъ вѣкѣ, въ результатѣ разгрома Іерусалима и путаницы, неизбѣжной при катастрофахъ, оба событія предполагались уже въ одномъ мѣстѣ на Сіонѣ. На мѣстѣ Іерусалимскаго храма іудеевъ паломникъ упоминаетъ монастыри — «дѣвическіе, которыхъ врата никогда не отпираются, развѣ явится новая скитница, такъ что и пища возлагается на стѣну, а воду обитель получаетъ изъ внутренней цистерны. Разъ вошедшая бѣлица уже никогда не выходитъ изъ монастыря».

Несравненно болѣе сообщаетъ о почитаніи Божіей Матери въ Святой Землѣ паломникъ Антонинъ Мартиръ[1], стоящій впрочемъ въ замѣчательномъ согласіи съ хожденіемъ Ѳеодосія въ большинствѣ подробностей. «Изъ приморской Птолемаиды пришли мы, говоритъ Антонинъ, въ предѣлы Галилеи, въ городъ, который называется 1) Неокесаріею, гдѣ мы поклонялись и лобызали (adoravimus pro veneratione) *ладанку* и *корзину* (amulam et canestellum) святой Маріи: въ этомъ мѣстѣ есть *кресло* (cathedra), въ которомъ она сидѣла, когда къ ней явился ангелъ Гавріилъ». Это любопытное свидѣтельство поясняетъ, почему именно въ иконографіи Благовѣщенія и Поклоненія волхвовъ неизмѣнно представляется кресло, плетеное изъ пальмоваго дерева или тростника. Далѣе Антонинъ много разсказываетъ 2) о *святыняхъ* Назарета, о большой тамошней базиликѣ, и прибавляетъ, что «въ городѣ этомъ наблюдается такая женская красота, какой нигдѣ въ другихъ мѣстахъ у евреевъ нѣтъ, и это даровано Назарету самою святою Маріею». 3) Базилику во имя св. Софіи, что на мѣстѣ преторія, гдѣ судили Господа, Антонинъ называетъ уже «*базиликою святой Маріи и св. Софіи*». «На эти мѣста

1) *Пал. Сборн.*, вып. 39-й.

нисходитъ роса, какъ бы дождь, и собираютъ ее медики и въ ней варятъ свои лѣкарства». Затѣмъ Антонинъ упоминаетъ: 4) *Сіонскую базилику* со многими чудесными святынями (multa mirabilia) и базилику св. Маріи у св. Софіи, «гдѣ есть великая конгрегація монаховъ и монахинь», и 5) *базилику Маріи у Овчей купели*, «гдѣ творятся многія благодѣянія». Но, кромѣ того, онъ знаетъ также, что 6) въ базиликѣ Маріи въ Іосафатовой долинѣ находится ея гробъ, «о которомъ говорятъ, что она взята была изъ него на небо». Наконецъ, Антонинъ знаетъ: 7) «въ базиликѣ Константина также (помимо святынь Господнихъ, имъ перечисленныхъ) *образъ* блаженной Маріи въ верхней части и поясъ ея и *повязка* (ligamentum), коею она пользовалась для головы»[1]). Не перебирая прочихъ мѣстъ и часовенъ, гдѣ воздавалось почитаніе Божіей Матери, какъ то въ Виолеемѣ и Іерихонѣ, видимъ, что это почитаніе возросло именно въ Святой Землѣ. Тотъ же паломникъ два раза принимается разсказывать о необычайной строгости житія въ женскихъ монастыряхъ около Іерихона, весьма многочисленныхъ». «А на берегу Іордана— пещера, въ которой есть семь келій съ семью дѣвами, которыя туда помѣщаются еще дѣтьми, и когда какая-либо изъ нихъ умретъ, то погребается въ самой кельѣ, и высѣкается новая келья, и помѣщается въ ней новая дѣва, дабы число всегда удерживалось».

«Памятная записка (около 808 года) о Божьихъ домахъ и монастыряхъ» въ Святой Землѣ[2]) насчитываетъ ровно треть изъ нихъ, посвященныхъ имени и памяти пресвятой Дѣвы Маріи: 1) Базилика св. Сіона; 2) Базилика св. Маріи Новой, построенная Юстиніаномъ; 3) Церковь св. Маріи, гдѣ Овчая купель, и тамъ 25 монахинь; 4) Въ Геосиманіи, гдѣ гробъ св. Маріи, монахи и монахини; 5) На Масличной горѣ церковь св. Маріи; 6) На Хоривѣ монастырь св. Маріи; 7) Въ Назаретѣ монастырь и церковь св. Маріи; 8) На Синайской горѣ четвертая церковь «и монастырь св. Маріи»; 9) Въ долинѣ Іосафатовой, гдѣ гробъ св. Маріи.

Монахъ Адамнанъ, записавшій около 686—8 г. разсказъ Галльскаго епископа Аркульфа, возвращавшагося изъ Святой Земли, о святыхъ мѣстахъ Палестины и, конечно, дополнившій эти наблюденія (experientiae) паломника доступною на Западѣ литературою, сообщаетъ, кромѣ того, дополнительно о слѣдующихъ «памятяхъ» Маріи въ Палестинѣ: 1) О церкви св. Маріи, смежной съ Анастасисомъ (круглой церковью Воскресенія) и доселѣ указываемой съ южной его стороны. 2) О священномъ убрусѣ, который соткала Дѣва Марія и на которомъ былъ изображенъ Спаситель съ 12 апостолами.

---

1) Повязка, или чепецъ, или «скуфья» впослѣдствіи извѣстна во Влахернахъ Константинополя. См. Стефана Новгородца, въ изд. Сахарова. *Сказанія*, стр. 54.

2) Itiner. ed. Tobler. I. 2.

убрусъ былъ красный съ лица и зеленый на испод[1]). 3) О церкви св. Маріи въ долинѣ Іосафатовой, гдѣ и гробъ ея находится, «въ которой нѣкогда она лежала погребенною. И никто, какъ говорятъ, не можетъ опредѣленно знать, какъ или когда или кѣмъ было вынуто ея святое тѣло изъ этой гробницы и въ какомъ мѣстѣ ожидаетъ воскресенія». Замѣтка эта—для конца VII столѣтія характерная, хотя могла быть взята изъ «старыхъ» записокъ, которыми воспользовался Адамнанъ. Для сравненія съ современною церковью Геѳсиманіи важно показаніе Адамнана, что церковь выстроена въ два этажа и «нижняя часть подъ каменною настилкою сооружена въ удивительной круглой постройкѣ». 4) О большой базиликѣ на горѣ Сіонѣ. 5) «О мѣстѣ Рождества Господня — церкви Святой Маріи» (De loco nativitatis Domini, ecclesia Sancte Marie) — важное свидѣтельство для подкрѣпленія свѣдѣній отъ V вѣка, такъ какъ церковью Маріи точно называется здѣсь большой храмъ (ecclesia Sancte Marie. . . . grandi structura fabricata est), построенный надъ пещерою, что нынѣ называется «храмомъ Рождества». Наконецъ, 6) О храмѣ Божіей Матери въ Назаретѣ.

Въ стихотворномъ описаніи Іерусалимскихъ святынь, составленномъ въ XII вѣкѣ Ефесскимъ протонотаріемъ Пердикою[2]), упоминается еще болѣе «памятей» Божіей Матери въ Іерусалимѣ: 1) Близъ храма и гроба правв. Іоакима и Анны *древо*, выросшее въ рождество Дѣвы, подающее плодъ неплоднымъ. 2) Овчая купель, безмѣрно глубокая, и *храмъ* надъ нею. 3) *Храмъ* Непорочной Дѣвы на мѣстѣ Распятія, гдѣ она стояла, оплакивая Сына. 4) На восточной сторонѣ города *древняя дверь* (Золотыя ворота) дивная, издревле заключенная, по образу Непорочной Дѣвы: нѣкогда дерзнули открыть дверь, и весь городъ потрясся и люди въ городѣ перемерли. 5) Мѣсто мечети, гдѣ былъ храмъ Соломоновъ, вымощенное дивно мраморомъ, и *это изъ чудесъ* Пречистой. 6) Позади этого храма мѣсто проповѣди Спасителя и *кладязь* воды Обличенія (φρέαρ ὕδατος τοῦ ἐλεγμοῦ). 7) Въ саду Геѳсиманіи *храмъ, пещера* и *гробъ* во-истину преставившейся Дѣвы Богородицы. 8) Мать церквей, древній и дивный *храмъ св. Сіона*, и въ немъ *келейка* (κελλίδριον) непорочной Дѣвы, изъ коей ангелъ призвалъ ее на небо и гдѣ сбѣжавшійся сонмъ святыхъ дѣвъ оплакалъ ея отшествіе, и среди храма мѣсто, куда прибылъ къ ея ложу сонмъ апостоловъ. 9) Въ Виѳлеемѣ *храмъ Пресвятой Дѣвы*, и пещера, и святыя ясли; камень, пылинка, взятыя отсюда, даютъ исцѣленіе: здѣсь явился кладязь, когда пролилась живая вода изъ тайнаго, неоткрытаго источника, здѣсь и путеводная звѣзда волхвовъ.

---

1) Подобная ткань оказалась среди древнихъ тканей, вынутыхъ съ «Латеранскимъ сокровищемъ».

2) *Прав. Пал. Сборн.*, X. 2. 1890, изд. Пападопуло-Керамевса.

10) Въ Виѳлеемѣ же есть *пещера*, гдѣ Дѣва, держа Господа, укрывалась, и пролилось ея чистое млеко, и побѣлѣло мѣсто, и прахъ здѣшній даетъ жено-обильное молоко.

Гдѣ и когда появилась *впервые церковь*, во имя Богоматери построенная, или хотя бы только посвященная ей? Доселѣ первенство удерживается за римскою базиликою св. Маріи Маджіоре (432—440), но мы ниже будемъ имѣть случай высказать догадку, что этотъ храмъ, съ особымъ придѣломъ во имя Рождества Христова и святыми яслями (praesepe), былъ собственно римскимъ подражаніемъ Виѳлеемскому святилищу, которое хотя было посвящено «Рождеству Христову», но также называлось именемъ Маріи. Если, такимъ образомъ, первенство будетъ принадлежать римской церкви, то развѣ въ силу открытаго и точнаго ея посвященія Дѣвѣ Маріи, какъ гласила посвятительная надпись надъ входомъ. Но, далѣе, это первенство оспаривается еще свидѣтельствомъ, при томъ несомнѣннымъ [1]), протоколовъ собора, что засѣданіе Ефесскаго собора (160 епископовъ, отдѣлившихся съ самаго начала отъ Несторія) 22 іюня 431 года происходило въ церкви Маріи или даже точнѣе — «Марія». Это былъ главный и, очевидно, большой храмъ, и потому полагаютъ, что онъ былъ освященъ во имя Дѣвы Маріи и апостола Іоанна, которому была вручена церковь Ефесская. Какъ извѣстно, древнѣйшее паломничество нѣкой Сильвіи или Эѳеріи [2]) уже въ концѣ IV вѣка упоминаетъ въ Ефесѣ *мартиріумъ* святаго апостола и евангелиста Іоанна, который она изъявила желаніе посѣтить ради моленія (какъ выше было указано, подъ мартиріями разумѣлись въ эту эпоху храмы, надъ могилами мучениковъ и святыхъ сооруженные); по преданію, Іоаннъ Богословъ жилъ въ Ефесѣ, и къ нему туда пріѣзжала на время Божія Матерь. Нашъ паломникъ Даніилъ (1104—1113) описываетъ [3]) въ Ефесѣ 1) Гробъ Іоанна Богослова, 2) Персть святую, исходящую изъ гроба того на память его, «и взимаютъ вѣрніи человѣци персть ту святую на исцѣленіе всякаго недуга» (память цѣлебнаго праха 8 мая, прахъ (κονίς) назывался также манною, а праздникъ ῥοδισμός), 3) Свита Іоаннова, въ ней же ходилъ, 4) Пещера, въ которой 7 отроковъ спали 360 лѣтъ, и лежатъ 300 святыхъ отцовъ, въ «ветсѣй церкви икона святыя Богородицы, ею же святіи препрѣша Несторія еретика», 5) Баня Діоскоридова, «идѣже работалъ Іоаннъ Богословъ съ Прохоромъ».

Повидимому, это святилище Ефеса образовалось именно въ V вѣкѣ,

---

1) Duchesne. Hist. anc. de l'Eglise. 5 éd. 1911. III. 349.

2) Peregrinatio ad loca sancta, изд. проф. В. И. Помяловскимъ, Сборникъ Палест. Общ., VII. 2. ..8, 242. О томъ же храмѣ говорятъ Евсевій и Іоаннъ Мосхъ.

3) *Прав. Пал. Сборн.*, I. 3, стр. 6—7.

такъ какъ уже въ VI—VII вѣкахъ появилось его подобіе въ Константинополѣ: храмъ Іоанна Богослова, связанный ранѣе съ церковью Богоматери и извѣстный подъ именемъ храма Божіей Матери Діакониссы (см. ниже).

Должно замѣтить, что въ старомъ Каирѣ или старомъ Египтѣ съ древнѣйшаго времени почитали особо церковь, построенную на мѣстѣ того дома, въ которомъ, по преданію, жила Богородица съ Іосифомъ и Младенцемъ, когда они прибыли въ Египетъ, хотя подробное свѣдѣніе объ этомъ домѣ и церкви относится уже къ концу XV вѣка[1]), но у западныхъ паломниковъ извѣстно еще съ XI вѣка.

Но такова сила подражанія, что затѣмъ, по его законамъ, и на Западѣ явились или мало по малу устраивались (конечно, по преимуществу въ вѣка наибольшей близости Запада съ Востокомъ, т. е. именно въ VII и VIII столѣтіяхъ, когда бѣжавшее съ Востока духовенство переполняло западный клиръ, а рядъ папъ былъ изъ сирійцевъ или восточныхъ грековъ) подобныя святилища или «святыни» и «памяти» пресв. Дѣвы Маріи.

Вполнѣ естественна догадка, что сначала храмъ во имя Маріи, построенный Сикстомъ III на мѣстѣ Либерійской базилики, былъ только парадный, но что для него рано была получена съ Востока святыня, называвшаяся то Sancta culla (колыбель), то Sancta praesepe (ясли), и состоявшая изъ нѣсколькихъ досокъ (на одной была прочтена греческая надпись[2])), и эту святыню сначала положили въ боковой справа капеллѣ или придѣлѣ, а затѣмъ въ криптѣ этой капеллы, очевидно, подражая храму Рождества въ Виѳлеемѣ. Первый папа, при которомъ (если судить по записямъ Liber Pontificalis) храмъ стали называть basilica s. Dei genitricis Mariae, quae appellatur ad praesepem, есть папа Ѳеодоръ (642—9), и возможно, что именно ему довелось получить эту святыню. Такъ и стала называться далѣе эта церковь, пока уже въ IX вѣкѣ, по сравненію съ другими храмами, стала именоваться «Святой Маріею Великой» (patriarchalis ecclesia in honore perpetuae Virginis matris Domini consecrata, quae vulgari sermone S. Maria major vocatur[3])). Съ того времени и другія большія церкви Божіей Матери въ

---

1) Въ путешествіи Даніила митрополита Ефесскаго, 1493—1499 г. *Прав. Палест. Сборн.*, т. III, вып. 2, стр. 27.

2) Herm. Usener. Religionsgeschichtliche Untersuchungen. I. Das Weihnachtsfest. 1889, 275—293.

3) Ib., 277, прим. 9. Но догадки проф. Узенера о возможной древности римскихъ яслей (временъ Дамаза или конца IV вѣка), на основаніи нѣкоторыхъ образныхъ текстовъ и возможности театральныхъ представленій Рождества въ то время (стр. 288—9), натянуты и слишкомъ напоминаютъ увлеченія другого боннскаго профессора Отто Яна по толкованію вазовыхъ рисунковъ театральными зрѣлищами у грековъ. Иконопись воспроизводила не спектакли, но обстановку и утварь церквей-«памятей» для своихъ иконописныхъ композицій. Обратно, средне-вѣковыя мистеріи устраивались по иконописнымъ образцамъ.

Италіи стали называться такъ же, — напримѣръ, въ XI вѣкѣ соборъ въ Миланѣ, храмъ въ Бергамо XII в., а въ южной Италіи и по святой иконѣ, хранившейся въ храмѣ S. M. Maggiore въ Римѣ и распространявшейся въ спискахъ. Въ храмѣ святой Маріи въ Транстевере также устроили въ IX вѣкѣ свою капеллу яслей (Sanctum praesepium *ad similitudinem* praesepii s. Dei genitricis quae appellatur major), украсивъ ее золотомъ и серебромъ. Извѣстно, что впослѣдствіи и въ базиликѣ S. M. Maggiore началось уже на праздникъ esposizione del s. Bambino.

V.

Появленіе моленной иконы. Иконные типы Богоматери V и VI столѣтій въ живописи и скульптурѣ и художественно-промышленныхъ издѣліяхъ.

Послѣ затянувшагося обозрѣнія бытовыхъ, культурныхъ и религіозныхъ формъ и условій, въ которыхъ слагалось искусство греческаго Востока V вѣка, мы должны были бы, по возможности также въ общемъ, разсмотрѣть и тѣ перемѣны въ художественной формѣ, которыя произошли въ зависимости отъ выступленія нѣсколькихъ мѣстныхъ и національныхъ центровъ и ихъ особенностей. Но, какъ увидимъ ниже, разнообразіе художественныхъ манеръ настолько значительно, а число памятниковъ, напротивъ того, такъ мало и такъ ограничено немногими пунктами, что всякій опытъ сведенія къ общей характеристикѣ пока не можетъ дать опредѣленныхъ заключеній. На первый взглядъ ясно представляется одно общее впечатлѣніе — художественнаго упадка какъ въ рисункѣ, такъ и въ письмѣ, въ передачѣ натуры, въ небрежности исполненія и даже въ стремленіи къ грубости. Среди различныхъ типичныхъ теченій можно различать: преувеличенно рѣзкія движенія въ композиціяхъ преимущественно сирійскаго происхожденія, господство грубо-массивныхъ типовъ съ грузными оконечностями, густыми и всклокоченными волосами въ египетскихъ произведеніяхъ, въ зависимости отъ давленія и типической характерности ѳиваидскаго монашества и его отпрысковъ въ обителяхъ палестинскихъ и синайскихъ, но также и поддерживаемое еще греческими и, быть можетъ, итальянскими мастерскими изящество скульптурныхъ работъ, правда, исключительно мелкихъ (диптиховъ, окладовъ и пр.) и также мало по малу утрачивающихъ красоты прежняго рисунка и драпировки.

Собственно эллинистическій стиль перестаетъ уже существовать съ конца IV вѣка, но мѣстами на Востокѣ появляется его новая форма, съ за-

мѣною типовъ, движеній и жестовъ, какъ, напримѣръ, въ Сиріи, мѣстами же возрождается національная форма, какъ въ Египтѣ коптское искусство есть сліяніе древне-египетскихъ образцовъ съ греко-восточными темами. Правда, сирійское мастерство такъ тѣсно сливается съ египетскимъ, или, что то же,— коптскимъ, что необходимо устанавливается и терминъ сиро-египетскаго искусства. Мозаики Равенны по своимъ композиціямъ примыкаютъ явно къ сирійскимъ оригиналамъ, но ихъ общій колоритъ въ большинствѣ церквей какъ бы подражаетъ александрійскимъ тканямъ, съ преобладаніемъ пурпура на желтоватомъ фонѣ и блѣдными и рѣдкими пятнами другихъ красокъ. Коптскія фрески густыми и тяжелыми тонами красноватой охры, темно-коричневаго и темно-кирпичнаго пурпура, темнымъ индиго фоновъ находятся въ прямомъ контрастѣ съ эллинистическими легкими и свѣтлыми красками и возвращаются къ древнимъ египетскимъ оригиналамъ. Особенно характерна градація въ цвѣтахъ пурпура (которую будемъ каждый разъ указывать на отдѣльныхъ памятникахъ, преимущественно мозаикахъ, наименѣе подверженныхъ перемѣнамъ по краскамъ): отъ блѣдно-лиловаго цвѣта въ мозаикахъ С. М. Маджіоре къ лиловому тону равеннскихъ мозаикъ VI вѣка и красно-шоколадному VII и VIII вѣковъ и даже черному въ иконахъ. Въ оцѣнкѣ художественныхъ памятниковъ полная убѣдительность достигается только наглядностью, а для памятниковъ живописи недостаетъ въ ней едва ли не самаго существеннаго — красокъ. И потому, впредь до опубликованія въ краскахъ памятниковъ ранней христіанской живописи, приходится ограничиваться только общими оцѣнками и сравненіями, которыя не даютъ, въ свою очередь, основы для дальнѣйшихъ группировокъ. Такъ, напримѣръ, мы досель не знаемъ стилистическаго отношенія римскихъ мозаикъ IV—V вѣковъ къ равеннскимъ V вѣка. Въ мозаикахъ «Констанцы» голова Спасителя (среди апостоловъ) имѣетъ волосы золотистые, одежды блѣдно пурпурной и золотной ткани (съ голубыми тѣнями); нимбъ Спасителя индиговый, фонъ мозаики палевый, съ голубоватыми облаками. У Спасителя, сидящаго на сферѣ въ той же мозаикѣ, красновато-пурпурный хитонъ и голубой гиматій; волосы темно-каштановые, округлое лицо, но съ длинной бородою (реставраціи не видно); нимбъ сѣровато-пепельный, фонъ бѣлый. Какъ видно, обѣ мозаики разнятся, благодаря взятымъ оригиналамъ: первая кажется эллинистическою, вторая — сирійскою и близка къ равеннскимъ; однако, въ обѣихъ мозаикахъ пурпуръ исполняется коричнево-красными кубиками, съ прослойкою синими и голубыми, какъ потомъ находимъ въ мозаикахъ Кипра, только въ болѣе легкихъ тонахъ. Далѣе, бѣлые фона (какъ въ миніатюрахъ) свойственны и равеннскимъ мозаикамъ. Итакъ, переходъ отъ эллинистическихъ мозаикъ къ равеннскимъ близокъ даже и по времени.

Но общая ремесленность исполненія сглаживаетъ мѣстныя особенности, и ихъ приходится наблюдать даже не въ большихъ композиціяхъ, но въ орнаментальныхъ и декоративныхъ мелочахъ: такъ, напримѣръ, въ кодексѣ Раввулы 586 г. фигуры почти всегда грубы, едва намѣчены, совершенно лишены прежней лѣпки въ тѣлѣ и лицахъ, но украшенія въ характерѣ «арабесокъ» на канонахъ полны античнаго натурализма въ рисункахъ птицъ, травъ и цвѣтовъ и въ краскахъ. Основная причина такого упадка заключается въ отсутствіи правительственнаго и общественнаго покровительства искусству, которое съ половины V вѣка выступаетъ какъ общее явленіе жизни: продолжительное царствованіе Юстиніана является исключеніемъ, и его вліяніе живо ощущается и въ архитектурѣ и въ живописи, какъ, напримѣръ, въ мозаикахъ храма св. Виталія въ Равеннѣ.

Но уже въ царствованіе Юстиніана Сирія была постигнута землетрясеніемъ, почти окончательно (послѣ землетрясенія 458 года) разрушившимъ Антіохію, Триполисъ, Библъ, Беритъ и Сидонъ. По свидѣтельству Антонина, въ Беритѣ погибло при этомъ до 30000 сбѣжавшихся сюда чужестранцевъ. Черезъ 50 лѣтъ начались нападенія персовъ, и скоро совершилось завоеваніе. На вторую половину VII и VIII столѣтій жизнь христіанскаго искусства на Востокѣ, вслѣдствіе иконоборства, ограничена была только коптскими общинами Египта и стала провинціальною, грубо-кустарною. Во избѣжаніе грубыхъ историческихъ ошибокъ, мы должны помнить, что ничего общаго эта жизнь коптскаго искусства съ византійскимъ не имѣла.

Но важнѣйшимъ явленіемъ этой эпохи и притомъ съ начала ея, еще съ первой половины V вѣка, оказывается грубый ремесленный видъ художественнаго производства, пристроившагося на службу новой религіи, но характерный и простой — иконопись на доскахъ, сначала воскописная по способу энкаустики, а затѣмъ,— вѣроятно, при самомъ же началѣ,— яичнаго письма. Къ сожалѣнію, памятниковъ этой иконописи сохранилось или открыто пока слишкомъ мало, для того чтобы исторія могла удѣлить имъ должное вниманіе: почти всѣ иконы IV—VI вѣковъ нынѣ представлены только собраніемъ знаменитаго іерарха преосв. Порфирія въ Кіевскомъ Академическомъ музеѣ[1]); тѣмъ не менѣе, въ силу цѣлаго ряда свидѣтельствъ, относящихся къ IV—V стол., уже можно утверждать, что «икона» (εἰκών,, icon, ancon) возникла въ христіанскомъ искусствѣ именно въ это время и притомъ въ живописи на доскахъ, какъ «портретъ», образъ святого, полагаемый на

---

1) Проф. Н. Петровъ. Альбомъ достопримѣчательностей церковно-арх. музея при Кіевской Дух. Акад. Вып. I, 1912, вып. 2-й, 1913 г., и тамъ же литература предмета.

гробъ[1]) святого или мученика или написанный на стѣнѣ его усыпальницы, какъ живой образъ его «памяти», и такъ было повсюду, гдѣ чтилась память мѣстныхъ святыхъ: въ Палестинѣ, на Синаѣ, въ Египтѣ, или же въ Римѣ, въ Миланѣ, въ Капуѣ, въ Константинополѣ и пр. Это были именно volti santi, и былъ обычай сначала преимущественно египетскій, затѣмъ сирійскій и греко-восточный вообще — надѣлять иконами паломниковъ вмѣстѣ съ другими «благословеніями»: уже въ V вѣкѣ въ атріумѣ Ватиканской базилики продавались такіе volti santi[2]). Обычай доселѣ существуетъ въ Россіи и засвидѣтельствованъ записями лѣтописными и церковными и въ XVII и въ XVIII вѣкахъ. Появленіемъ иконописи на деревѣ, въ силу исторической основы христіанства въ лицѣ Христа Іисуса, Богоматери Дѣвы Маріи, учениковъ Его, послѣдователей и пр., христіанское искусство обязано, конечно, самой сущности христіанскихъ задачъ, но этотъ видъ религіозной живописи могъ воспользоваться распространеннымъ образцомъ въ формѣ эллинистическаго портрета, выраженнаго и популярнаго именно въ томъ самомъ сиро-египетскомъ углу Востока, который въ эту эпоху сталъ на время руководителемъ христіанства.

Народное значеніе эллинистическаго портрета стоитъ, какъ это точно установлено, въ связи его съ погребальнымъ культомъ древняго Египта и древняго Востока вообще, а затѣмъ въ Греціи и Италіи. Обычай памятовать и воздавать почитаніе изображеніямъ предковъ сохранялся до Константина въ самомъ Римѣ, а въ провинціяхъ, конечно, еще дольше. Портретные бюсты и щитки (clipei) держали не только въ атріумахъ, но и въ усыпальницахъ (напримѣръ въ Пальмирѣ). Однако, главную роль въ погребальномъ культѣ игралъ портретъ въ Египтѣ, сухая почва котораго столь счастливо сохранила намъ сотни открытыхъ, а, можетъ быть, хранитъ еще тысячи сокрытыхъ землею портретовъ. Разошедшіяся нынѣ по всѣмъ музеямъ Европы и собраніямъ Америки, эти произведенія составляютъ наиболѣе драгоцѣнные остатки древней живописи[3]). Это дощечки мумій (planchettes des momies), которыя помѣщались на поверхности муміи, на мѣстѣ лица, и придавали муміи видъ живого спеленаннаго человѣка. Дощечка, на которой портретъ исполнялся, дѣлалась очень тонкою, изъ заранѣе высушеннаго дерева, крѣпкаго и не су-

---

1) Древнѣйшія свидѣтельства церковныхъ писателей: I. Златоуста, Григорія Нисскаго, Пруденція, объ иконахъ въ христіанскихъ мартиріяхъ собраны у Гарручи: Storia dell'arte cristiana, I, 467 sq.

2) Eug. Muntz. Études sur l'histoire de la peinture, 1882, p. 20—1. — Пам. христ. иск. на Аѳонѣ, стр. 120 и слѣд.

3) G. Ebers. Eine Gallerie antiker Porträts. 1888; id. 1893. Gayet. Les portraits d'Antinoe. Gaz. d. b. a. 1908. W. de Gruneisen. Le portrait. Traditions hellénistiques et influences orientales. Rome, 1911.

коватаго, и вставлялась на мѣстѣ лица, посреди пеленъ и перевязокъ, такъ что мертвый казался выглядывавшимъ изнутри. Такимъ образомъ мы находимъ въ этихъ портретахъ типы молодыхъ и пожилыхъ (крайне рѣдки портреты глубокой старости) людей обоего пола, въ ихъ настоящихъ костюмахъ, въ которыхъ они ходили при жизни, и съ тѣми головными и шейными уборами, которые они носили. Что эти портреты чрезвычайно близки къ натурѣ, кромѣ свидѣтельства ихъ художественнаго впечатлѣнія, удостовѣряетъ насъ провѣрка, сдѣланная внимательнымъ французскимъ археологомъ. Археологъ Гайе удостовѣряетъ, что при его наблюденіяхъ надъ муміями некрополя мѣстности древней Антиноп черты лица муміи сходились съ живописнымъ портретомъ, и даже тожественны были подробности причесокъ. Эта галлерея портретовъ тянется съ I вѣка по начало V-го и вполнѣ отвѣчаетъ ходу искусства и живописи. Эдиктъ Θеодосія Великаго (отъ 392 года) воспретилъ языческій обычай помѣщать на высотѣ лица въ муміяхъ дощечки съ портретами, какъ равно и маски, и повелъ къ уничтоженію этого художественнаго производства и, быть можетъ, къ открытію или установкѣ новаго — иконописи.

Что для насъ самое важное и что требуется прежде всего установить,— это тѣсная связь этого производства и ремесленниковъ, имъ занимавшихся, съ высшими сторонами древняго искусства и чистымъ художествомъ первыхъ вѣковъ Римской Имперіи. Въ самомъ дѣлѣ, когда изслѣдователь касается различія особенностей художественной манеры этихъ портретовъ, то онъ напрасно будетъ искать въ ихъ средѣ зародышей и развитія тѣхъ или другихъ пріемовъ или деталей. Все это манера большихъ мастеровъ, художниковъ, которымъ подражаютъ ремесленники. Обстоятельство это тѣмъ большей важности, что не только общій типъ задумчивыхъ лицъ, ихъ сосредоточенность, важная серьезность даже живого взгляда молодой женщины, но и такія подробности, какъ, напримѣръ, расширенные глаза, отдаленіе нижней вѣки отъ зрачка, углубленіе зрачка подъ верхнюю вѣку, придающее взгляду сдержанную созерцательность, самоуглубленность и невнимательность къ внѣшнему міру, — все это перешло въ христіанскую иконопись, какъ идеальныя черты въ типѣ святого.

Въ настоящемъ случаѣ нѣтъ мѣста разсужденіямъ объ источникахъ иконографическаго типа святыхъ, но въ исторической иконографіи Божіей Матери должно имѣть непосредственно въ виду связи типа Божіей Матери съ типами святыхъ женъ и дѣвъ. Затѣмъ, настоящій періодъ заканчивается образованіемъ всѣхъ важнѣйшихъ портретныхъ типовъ христіанства, а потому было слишкомъ естественно для эпохи заполнить циклъ начальными образами Спасителя и Его Матери.

Первыя моленныя иконы явились въ подражаніе эллинистическимъ портретамъ, и между ними на первомъ мѣстѣ былъ образъ Божіей Матери.

Древнѣйшимъ свидѣтельствомъ о роли портрета въ иконографіи является сообщеніе упомянутаго выше Антонина Мартира изъ Пьяченцы (или его спутника, собравшаго его замѣтки), посѣтившаго Святую Землю вскорѣ послѣ 565 года (смерти Юстиніана, которую онъ упоминаетъ, какъ недавнее событіе). Антонинъ нашелъ въ Іерусалимской базиликѣ св. Софіи (возлѣ мѣста Соломонова храма) четыреугольный камень, стоявшій ранѣе въ преторіи; на него былъ поднятъ Господь при допросѣ, и «остались слѣды Его: нога красивая, умѣренная и тонкая; ибо и ростъ Его умѣренный (communem staturam), ликъ прекрасный, волосы вьющіеся (subanellatos), руку красивую, пальцы длинные *образъ представляетъ* (imago designat), *который при Его жизни написанъ и поставленъ въ самомъ преторіи* (quae illo vivente picta et posita est in ipsum praeturium)».

Икона на деревѣ по необходимости должна быть несложною, такъ какъ, помимо ея связи съ портретомъ одного, много двухъ лицъ, она назначается для частнаго распространенія въ домашнихъ молельняхъ, стало быть, для ремесленнаго исполненія. Какъ мы увидимъ, византійское искусство положило много усилій на выработку миніатюры и мелочной многоличной иконы, чѣмъ отчасти породило господство шаблона и повредило искусству. Въ раннемъ періодѣ икона явилась подражаніемъ императорскимъ оффиціальнымъ портретамъ — головнымъ или погруднымъ — и чаще сама заимствовала отъ монументальной живописи, сокращая ея оригиналы. Но затѣмъ, уже въ древнѣйшую эпоху долженъ былъ установиться любопытный для исторической иконографіи обмѣнъ иконописныхъ темъ между церковными росписями и моленными иконами, тѣмъ болѣе естественный, что работники въ обоихъ мастерствахъ были одни и тѣ же лица и по состоянію искусства живопись ничѣмъ, кромѣ техническихъ процессовъ, не отличалась отъ иконописи. Извѣстно, какъ рѣдки древнія иконы на деревѣ, сравнительно съ фресками и мозаиками: до позднѣйшаго времени, почти до конца XIV вѣка, они пока представлены немногими образцами. Но именно на долю иконъ, писанныхъ на деревѣ, почти исключительно выпадаетъ и выпадало всегда и повсемѣстно — быть носительницами таинственной чудотворной силы: конечно, главная причина этого явленія заключается въ самой народной вѣрѣ, которая находитъ своихъ избранниковъ или тутъ же, у себя на дому, или въ случайно обрѣтенной, найденной въ лѣсу, въ покинутомъ скиту иконѣ, которая въ нѣсколько дней объявляется «явленной». Извѣстно, что большинство чудотворныхъ иконъ не отличаются ни размѣрами, ни достоинствами письма, ни особою доступностью, ни почетнымъ мѣстомъ, ими самими «при явленіи» изби-

раемымъ: иногда это малыя дощечки, даже крестики, и нерѣдко это «вратарницы» и пр. Католическая церковь имѣла всегда много хлопотъ по присвоенію греко-восточныхъ иконъ и по ихъ замѣнѣ своими, несравненно болѣе художественными статуями, но послѣднее рѣдко удавалось, развѣ въ позднѣйшее время, когда сама вѣра уже обезличивалась.

Хотя древнѣйшія иконы до насъ не дошли, но ихъ форму мы можемъ себѣ представить, прежде всего, въ видѣ подражанія тѣмъ imagines laureatae[1]) (въ VI вѣкѣ уже назывались iconae) императоровъ и императрицъ, которые, по восшествіи ихъ на престолъ, разсылались по провинціямъ, встрѣчались тамъ властями и народомъ (папа Адріанъ пишетъ: imperialis vultus et imagines in civitates introducuntur, et obviant judices et plebes cum laudibus, tabulam honorant, vel supereffusam cera scripturam, sed figuram imperatoris...)[2]) съ возженными свѣчами и ставились затѣмъ въ часовняхъ (ораторіяхъ) для публичнаго чествованія.

Понятно, однако, что почитаніе иконъ чудотворными рано должно было вызвать распространеніе ихъ образа и притомъ не въ однихъ только «спискахъ» на деревѣ, но и въ монументальныхъ подобіяхъ на стѣнахъ церквей, въ фрескахъ и мозаикахъ. Но какъ отличить среди обычныхъ декоративныхъ изображеній Божіей Матери въ храмѣ то, которое даетъ копію чудотворнаго образа? Вопросъ, который задавали себѣ, конечно, многіе изслѣдователи, но, не находя источниковъ для рѣшенія, оставляли. По нашему мнѣнію, многія извѣстныя церкви уже даютъ опредѣленныя указанія именно такихъ особо чтимыхъ типовъ. Именно, въ нѣкоторыхъ церквахъ мы встрѣчаемъ, среди обычной росписи, но преимущественно въ нижнемъ поясѣ церкви, отдѣльныя изображенія Божіей Матери, иногда разнообразныхъ типовъ. Такъ, мы видимъ рядъ подобныхъ иконъ на стѣнахъ церкви св. Маріи Антиквы, въ храмѣ влкмч. Димитрія въ Солуни, въ церкви св. Марка въ Венеціи, Зенона въ Веронѣ, Луки Фокидскаго и пр., и, какъ увидимъ ниже, между ними уже теперь можемъ узнать нѣкоторыя прославленныя иконы.

Иной, болѣе сложный, вопросъ о томъ: чѣмъ вызывалось исполненіе чудотворныхъ иконъ на стѣнахъ храмовъ и церквей? Конечно, общею причиною было — придать особо чтимыми и всему народу извѣстными типами чудотворныхъ иконъ святость церковнымъ украшеніямъ и росписямъ: таково будетъ объясненіе, напр., образовъ Божіей Матери, размѣщенныхъ въ люнетахъ

---

1) Du Cange: λαυράτον — sacri vultus, τὸν θεῖον λαυράτον. Цитаты изъ Никифор. соб. постан.: Βασιλέων λαυράτοις καὶ εἰκόσιν ἀποστελλομένοις ἐν πόλεσι... λαυράτα κηρ..., οὐχ τὴν κηρόχυτον σανίδα... и далѣе: per quanti imagine imperat...

2) См. указанія и ссылки на древн. соч. у Грегоровіуса. Исторія Рима. II. 52, прим. 4.

стѣнъ храма св. Луки Фокидскаго. Но иное объясненіе приходится дать образамъ Божіей Матери въ храмѣ св. Маріи Антиквы,—въ боковомъ нефѣ (женское отдѣленіе), въ особой нишѣ главнаго нефа, на столбахъ и пр.: задача исполненія иконъ Божіей Матери здѣсь, вѣроятно, «моленная»,— та же, по которой въ Аѳонскихъ церквахъ доселѣ ставятъ не только «чудотворныя», т. е. извѣстныя своимъ чудотвореніемъ, иконы, но и другія моленныя иконы Спаса и Божіей Матери. Равно, въ храмѣ влкмч. Димитрія такія иконы имѣли значеніе «помянныхъ» и «обѣтныхъ», и, конечно, это значеніе иконъ на деревѣ и ихъ списковъ на стѣнахъ было особенно велико.

Наконецъ, мы можемъ указать особо важное, тоже существующее уже только на Востокѣ, примѣненіе иконъ, именно Богоматери, къ лѣченію болѣзней помощью такъ называемой *инкубаціи* (терминъ греко-римскаго язычества[1]). Въ церкви кладутъ больного, преимущественно на ночь, такъ чтобы его взгляды упирались въ образъ Божіей Матери, висящій или написанный на стѣнѣ, конечно, внизу, и на утро ожидаютъ успокоенія и исцѣленія или чудеснымъ путемъ явленія Божіей Матери во снѣ или вообще отъ дѣйствія образа *и его взгляда* на душу больного. Обычай доселѣ распространенъ въ Сиріи и подробно указанъ путешественниками въ разныхъ мѣстахъ и храмахъ Божіей Матери въ горахъ Ливана и его округѣ[2]; то же имѣло мѣсто въ храмахъ Космы и Даміана, арх. Михаила, влкмч. Димитрія и пр.

Именно въ эту древнѣйшую эпоху V—VII столѣтій возможны были изображенія Божіей Матери въ образѣ святой жены, безъ всякихъ спеціальныхъ аттрибутовъ или даже обозначеній. Таковы приведенныя въ книгѣ Н. П. Лихачева подъ №№ 57—59 свинцовыя буллы съ погрудными изображеніями Божіей Матери, въ иныхъ случаяхъ со звѣздочками или крестиками по сторонамъ, что однако указываетъ лишь общую христіанскую святость изображаемаго.

Наиболѣе, однако, замѣчательною является фресковая голова Божіей Матери внутри круглаго медальона, встрѣченная въ развалинахъ древнекоптскаго монастыря св. Іереміи въ Саккара (рис. 89) близъ Каира и относящаяся, вѣроятно, еще къ VI—VII в. (оригиналъ былъ, конечно, древнѣе[3]). Объ этомъ свидѣтельствуетъ характерный рисунокъ и черты лица, съ большими открытыми глазами, отсутствіе всякихъ знаковъ на

---

1 Греч. ἐγκοίμησις, ἔγκλισις. v. *incubatio* въ Dict. d. ant. clas. Saglio. Проф. С. А. Жебелева. ***Религ. врачеванія въ др. Греціи***, Спб. 1893, Зап. Арх. Общ.

2 Блаж. Іеронимъ для своего времени: in fano Aesculapii usque hodie error celebrat ethnicorum multorumque aliorum... Jos. Goudard. La Vierge au Liban. 1908. p. 48. 124. 127, 388. 446. 485. 505.

3 J. E. Quibell. Excavations at Saqqara, 1908—11; Dalton. fig. 173. Н. П. Лихачевъ. Икон. Божіей Матери, рис. 64.

мафорія и повязка или діадема, обходящая голову поверхъ мафорія. Характерно также, что кромѣ медальона, представляющаго собою дискъ, голова Божіей Матери окружена желтымъ (золотымъ) нимбомъ.



89. Образъ Божіей Матери въ развалинахъ монастыря Саккара близъ Каира.

Икона Богоматери изъ собранія преосв. Порфирія Успенскаго въ музеѣ Кіевской духовной Академіи (рис. 90 и табл. III) является важнѣйшимъ памятникомъ христіанской древности и, на ряду съ первыми фресковыми изображеніями Божіей Матери въ римскихъ катаком-



90. Икона Божіей Матери V в. въ собр. преосв. Порфирія въ Музеѣ Кіевской Духовной Академіи.



III. Икона Богоматери V вѣка въ Музеѣ Кіевской Духовной Академіи.

бахъ, основнымъ или исходнымъ типомъ въ исторіи иконописныхъ типовъ Богородицы. Икона исполнена на тонкой кипарисной дощечкѣ, толщиною около трехъ четвертей сантиметра. Съ праваго бока приклеена позднѣе одна полоска. Верхъ иконы срѣзанъ или спиленъ такимъ образомъ, какъ обыкновенно находимъ въ извѣстныхъ надгробныхъ портретахъ, писанныхъ въ первые вѣка христіанства и находимыхъ въ большинствѣ на муміяхъ въ гробницахъ оазиса Фаюма въ Египтѣ. Подобное срѣзаніе угловъ верхней части Фаюмскихъ портретовъ обусловливалось необходимостью помѣщать этотъ портретъ на мѣстѣ головы покойника и, слѣдовательно, необходимостью обрѣзать углы, чтобы затѣмъ закутать портретъ пеленами, обвивающими мумію, и въ то же время не измѣнить естественной формы закругленія въ головной части муміи. По словамъ собирателей Фаюмскихъ портретовъ, въ самомъ Египтѣ рамки подобныхъ портретовъ, закрывавшихъ собою голову муміи, дѣлались обыкновенно копытообразной формы или овальной. Срѣзанные углы, подобно нашей иконѣ, находимъ на многихъ портретахъ собранія Графа, а также европейскихъ музеевъ. Но такъ какъ вся эта икона была нѣкогда герметически закупорена вмѣстѣ съ муміей, то срѣзы представляются доселѣ чистыми и могутъ показаться свѣжими и даже недавними, почему и существуетъ догадка, что эту форму придалъ иконѣ самъ преосв. Порфирій. Икона имѣетъ 0,35 м. вышины и 0,21 м. ширины. Когда доска была приготовлена для иконы, она была сперва покрыта замѣчательно крѣпкимъ левкасомъ, напоминающимъ современный составъ гипса, носящій названіе «массы изъ слоновой кости». Однако, нелѣпо предполагать, что здѣсь дѣйствительно примѣнивали порошокъ слоновой кости, и если мы знаемъ, что въ древности писали восковой живописью на слоновой кости, то это не имѣетъ никакого отношенія къ данному составу левкаса. Левкасъ затѣмъ былъ выглаженъ, какъ бы отполированъ, и икона была покрыта, по способу такъ называемой энкаустики, живописью. Живопись эта, какъ извѣстно, исполнялась восковыми красками, которыя, послѣ того какъ въ тепломъ видѣ бывали наложены на доску, проходились по мѣрѣ ихъ всасыванія горячими катушками, растапливались и принимали такимъ образомъ новые слои красокъ. Въ заключеніе, вся икона слегка проходилась горячимъ валькомъ и получала, гдѣ надо, эмалевую поверхность, которая придаетъ энкаустической живописи особенную глубину въ тонахъ, сообщаетъ воздушность и сближаетъ эту живопись съ масленой. Наша древняя икона, кромѣ естественнаго разрушенія отъ древности и трещинъ въ поклеенной доскѣ, пострадала въ то время, когда, быть можетъ, была употреблена на покрытіе муміи, взамѣнъ обычнаго портрета. Икона, во 1-хъ, была обрѣзана такъ, что на половину убавлены фигуры Матери и Младенца, и, во 2-хъ, оба

нимба — Божіей Матери и Младенца, ранѣе покрытые листовымъ золотомъ по левкасу (по способу такъ называемой ассистки, или наложенія золотого листка на проклеенный слой левкаса), залиты слоемъ черной смолы, быть можетъ, ради того, чтобы скрыть золотой уборъ иконы и придать ей видъ обычнаго портрета. Икона происходитъ, очевидно, изъ мѣстности средняго Египта и была, вѣроятно, получена нашимъ знаменитымъ іерархомъ въ Синайскомъ подворьѣ въ Каирѣ, откуда, по его собственному свидѣтельству, происходили многія древнѣйшія иконы, имъ привезенныя.

Кіевская икона Божіей Матери является непреложнымъ свидѣтелемъ той силы народнаго художества, которое уже въ вѣкъ Константина и его преемниковъ, безъ всякаго вѣдома клира, а иногда и вопреки его руководству, вырабатывало рядъ типическихъ религіозныхъ образовъ, исполняя тѣмъ задачу нравственнаго совершенствованія, путемъ соединенія художественныхъ формъ и религіознаго содержанія. Не будь на рукахъ изображенной здѣсь жены Младенца, эта фигура естественно была бы принята за одинъ изъ тѣхъ древнѣйшихъ женскихъ портретовъ греко-египетскаго происхожденія, которые своей реальностью и художественнымъ исполненіемъ восхищаютъ насъ въ различныхъ европейскихъ музеяхъ. Богоматерь настоящей иконы представляется натуральнымъ типомъ молодой александрийки: у нея большіе, весьма выпуклые глаза, составляющіе главную черту женской красоты Востока вообще и Византіи въ частности; полныя щеки смуглаго лица покрыты румянцемъ, широкій подбородокъ имѣетъ тотъ же румяный оттѣнокъ, тѣло выполнено блѣдно-лиловыми и голубоватыми рефлексами, какъ бы это была новѣйшая живопись. Въ мозаическомъ изображеніи «Добраго Пастыря» въ Равеннской усыпальницѣ Галлы Плацидіи († 450) наблюдаемъ сходныя черты лица и одинаково крупные и выпуклые глаза. Помимо стильнаго родства, въ обоихъ памятникахъ дается также общій духовный типъ Матери и Сына: въ извѣстной надписи епископа Аверкія (часть, сохраненная рукописями) говорится объ очахъ «Добраго Пастыря»: ὀφθαλμοὺς ὃς ἔχει μεγάλους πάντα καθορῶντας. Если даже принимать языческое происхожденіе надписи и ея обрядовыхъ подробностей (послѣднее мнѣніе Дитериха), то общность обоихъ типовъ въ первыхъ вѣкахъ христіанства не подлежитъ сомнѣнію. Но особенную близость къ настоящему типу представляетъ фресковая голова Божіей Матери въ кругу, среди двухъ ангеловъ въ кругахъ же, найденная въ развалинахъ монастыря въ Саккара близъ Каира [1]), относящаяся, вѣроятно, къ VI—VII столѣтіямъ (см. рисунки (рис. 89 и 90) обѣихъ фигуръ для сравненія).

---

[1]) Quibell. Excavation at Saqqara. II. pl. XLIX; см. Н. П. Лихачевъ. Изображенія Божіей Матери, 1911, рис. 64.

Одѣта Богоматерь на Кіевской иконѣ въ желтоватый хитонъ, поверхъ котораго съ головы наброшено темно-пурпурное (темно-лиловое съ коричневымъ оттѣнкомъ) легкое покрывало, окутывающее плеча и переброшенное черезъ правую руку. Надъ самымъ челомъ покрывало украшено вышитымъ на немъ золотымъ крестомъ. Одежда Младенца темно-пурпурная, съ широкими желтыми (по нимъ ранѣе лежало золото) клавами. Слѣды золотой шраффировки или, точнѣе, золотыхъ оживокъ видны также на поверхности самой одежды Божіей Матери, въ разныхъ мѣстахъ на груди, что, какъ извѣстно, наблюдается на одеждахъ въ древнѣйшихъ миніатюрахъ византійскихъ рукописей, начиная уже съ IV вѣка по Рождествѣ Христовомъ. Фигура Младенца исполнена въ томъ же, какъ и Матерь, стилѣ и пошибѣ: она отличается пухлостью ранняго дѣтскаго возраста, легкою художественною лѣпкою лица и протянутой руки, съ раскрытыми пальцами для привѣтствія, и общимъ веселымъ выраженіемъ дѣтскаго лица. Покрывающая Его пурпурная одежда состоитъ, повидимому, изъ двухъ частей: пурпурнаго безрукавнаго хитона и пурпурнаго же гиматія, или длиннаго четыреугольнаго плата, которымъ тѣло обвивается по низу, главнымъ образомъ спереди, составляя широкую перепояску на груди; гиматій этотъ набрасывается съ лѣвой стороны (почему и прикрываетъ на лѣвомъ плечѣ не видныя тутъ двѣ полосы или клавы), проходитъ по спинѣ, перебрасывается подъ правою рукою и концомъ лежитъ на лѣвой рукѣ, прикрывая, такимъ образомъ, переднюю часть тѣла для тепла. Божія Матерь держитъ Младенца лѣвой рукой, а правою слегка придерживаетъ Его у груди, какъ бы сдерживая движенія Младенца, раскрывшаго, въ знакъ привѣта, правую руку и къ кому то обратившагося. Золотые нимбы орнаментированы наколами (нынѣ эти наколы называются чеканомъ) въ видѣ волны и крохотныхъ розетокъ. Фонъ иконы темно-синій и, несомнѣнно, первоначальный, въ типѣ обычныхъ воздушныхъ фоновъ первыхъ вѣковъ христіанской живописи, имѣвшихъ мѣсто ранѣе введенія въ обычай золотого фона позднѣйшаго византійскаго искусства.

Переходя, далѣе, къ самому содержанію настоящей иконы, мы должны, прежде всего, считать, — по невозможности большого размѣра для столь тонкой доски, — совершенно очевиднымъ, что икона эта всегда представляла *только одну группу Божіей Матери съ Младенцемъ*, но что она могла быть скопирована съ оригинала, на которомъ Божія Матерь и Младенецъ были изображены при поклоненіи волхвовъ, и что настоящее изображеніе ведетъ свое начало отъ этой сцены или, точнѣе говоря, что подобная композиція Божіей Матери съ Младенцемъ несомнѣнно происходитъ отъ ея изображеній въ поклоненіи волхвовъ, — обстоятельство, лежащее внѣ вся-

каго сомнѣнія. Настоящая икона ясно опредѣляетъ намъ пути возникновенія иконныхъ типовъ. Но, въ то же время, между первымъ наброскомъ историческаго событія «поклоненія волхвовъ» и настоящею иконою прошелъ уже большой промежутокъ времени и цѣлый періодъ выработки иконы: поворотъ головы и взгляда Младенца, а также поворотъ головы Божіей Матери, указываютъ, что волхвы были изображены подходящими слѣва (для зрителя, какъ обычно въ существующихъ изображеніяхъ этого сюжета), однако глаза Божіей Матери не только глядятъ на волхвовъ, но выражаютъ легкое смятеніе, удивленіе передъ необычнымъ поклоненіемъ и даже нѣкоторое опасеніе за драгоцѣнную жизнь Младенца, Котораго ея руки обхватываютъ съ большею живостью и силою, чѣмъ это требовалось бы по инстинкту. Лицо Младенца превосходно отражаетъ ясное и открытое довѣріе.

Мафорій Божіей Матери на Кіевской иконѣ снабженъ на мѣстѣ, приходящемся надъ челомъ, золотымъ изображеніемъ креста. Очевидно, здѣсь эта форма христіанскаго украшенія уже носитъ спеціальное назначеніе: она отличаетъ образъ Божіей Матери отъ всякаго иного, ей подобнаго, и составляетъ какъ бы ея почетную привиллегію и особый знакъ. Между тѣмъ, въ древнѣйшемъ христіанствѣ portare crucem in fronte, ἐπὶ τοῦ μετώπου τὸν σταυρὸν περιφέρειν было принятымъ обычаемъ, особенно въ Сиріи и Александріи, гдѣ замѣнило собою тотъ молитвенный знакъ, который іудеи носили на лбу и на рукѣ.

Любопытные слѣды золотой ассистки (открываемой на всемъ мафоріи, по складкамъ, въ видѣ тонкихъ движекъ и свѣтящихся точекъ) или такъ называемой «инокопи», выполненной листовымъ золотомъ, сближаютъ эту икону съ миніатюрами Ватиканскаго кодекса Виргилія.

На основаніи всего здѣсь указаннаго, можно, наконецъ, установить и время нашей иконы, которая должна относиться еще къ V вѣку и, слѣдовательно, является пока древнѣйшимъ образцомъ иконы, будучи въ то же время и лучшимъ ея образцомъ по художественному исполненію[1]).

Въ Остріанскихъ катакомбахъ (близъ храма святой Агніи въ Римѣ) имѣется пятая крипта, аркосолій которой украшенъ фресками, представляющими погрудныя фигуры. Въ срединѣ арки находится медальонъ съ юношескимъ образомъ Спасителя, налѣво и направо — матрона и мужъ въ позѣ молящихся, въ люнетѣ же между двумя монограммами Христа пред-

---

1) Быть можетъ, разборъ бумагъ преосв. Порфирія, собранныхъ въ Библіотекѣ нашей Академіи Наукъ, укажетъ со временемъ и мѣсто происхожденія иконы. Кромѣ указаннаго выше источника собранія преосв. Порфирія — Синайскаго подворья въ Каирѣ, возможно, что преосв. Порфирій получилъ ее въ даръ отъ коптовъ въ одно изъ своихъ путешествій по Египту, напримѣръ, въ первое, въ 1845 г., съ февраля по апрѣль, см. *Книгу Бытія моего*. II, стр. 384—435.

ставлена по грудь *молящаяся, воздѣвъ руки, жена*, передъ которою находится *ея младенецъ*. Бозіо увидѣлъ въ этомъ изображеніи образъ Божіей Матери. Боттари сомнѣвался въ этомъ опредѣленіи и полагалъ видѣть въ этой женѣ заказчицу всей росписи. Де Росси присоединился къ мнѣнію Бозіо, при чемъ опирался на два довода: на монограммы по сторонамъ изображенія и на положеніе младенца, который въ данномъ случаѣ не представленъ молящимся, какъ то должно было бы имѣть мѣсто, если бы здѣсь были представлены умершія лица или ихъ родственники. Іос. Вильпертъ въ своемъ сочиненіи «О циклѣ христологическихъ фресокъ» видѣлъ двадцать лѣтъ тому назадъ въ этой фрескѣ изображеніе обычной Оранты, но съ того времени, по его словамъ, онъ открылъ рядъ ясныхъ параллелей, которыя убѣдили его въ правильности выводовъ Росси и заставили покинуть прежнія сомнѣнія. Указанныя параллели заключаются въ девяти поясныхъ изображеніяхъ Спасителя надъ могилами римскихъ катакомбъ: всѣ они происходятъ изъ IV столѣтія, и каждому бюсту Спасителя соотвѣтствуетъ изображеніе чудесъ Его или событій Его жизни, находящееся гдѣ либо рядомъ. Такимъ исключительно косвеннымъ путемъ объясняетъ Іос. Вильпертъ свое убѣжденіе въ томъ, что Остріанская фреска изображаетъ дѣйствительно Божію Матерь съ Младенцемъ.

Это фресковое (рис. 91) изображеніе Божіей Матери съ Младенцемъ въ катакомбахъ Агніи представляетъ важнѣйшій памятникъ древнѣйшей иконописи конца IV или начала V-го столѣтія, явившійся уже послѣ наступленія мира для христіанской церкви и торжества христіанской вѣры, и подъ очевиднымъ вліяніемъ иконописныхъ (пока неизвѣстныхъ) образцовъ Востока. Какъ выше указано, въ этомъ кубикулѣ по боковымъ стѣнамъ его изображены: слѣва Оранта — образъ молящейся съ воздѣтыми руками жены, и справа Орантъ — молящійся такимъ же образомъ мужчина; обѣ фигуры представлены по колѣна, по условіямъ мѣста, типически представляя умершихъ христіанъ. Въ вершинѣ свода въ медальонѣ изображенъ по грудь мужчина, съ длинными локонами, падающими на плеча. Изображеніе Божіей Матери приходится среди изображеній семьи, погребенной въ кубикулѣ, и находясь въ мѣстѣ, называемомъ аркосоліемъ, образующемъ родъ алтаря или даже прямо самый алтарь для совершенія литургіи, является центромъ и, очевидно, представляетъ древній типъ иконописнаго изображенія Божіей Матери съ Младенцемъ у ея груди. Нѣкоторые нѣмецкіе ученые (Шульце и Газенклеверъ) видятъ въ этомъ изображеніи также умершую мать съ ребенкомъ, но противъ подобнаго предположенія говоритъ символическая форма изображенія и рядъ другихъ фигуръ, относящихся къ умершей фамиліи. Могло бы поселить нѣкоторое сомнѣніе отсутствіе нимбовъ



91. Фресковое изображеніе Божіей Матери Оранты съ Младенцемъ въ катакомбахъ св. Агнія (Остріанскихъ) въ Римѣ.



II. Предполагаемое изображеніе Б. М. съ Младенцемъ въ катакомбахъ близъ храма Св. Агніи въ Римѣ.

вокругъ головы Божіей Матери и Младенца, но, если мы примемъ во вниманіе, что дѣло идетъ о памятникѣ, относящемся ко второй половинѣ IV вѣка, это обстоятельство не можетъ служить доказательствомъ; кромѣ того, по сторонамъ изображенія написаны двѣ монограммы имени Христа, такъ называемаго греческаго типа IV—V вѣковъ. Символическимъ же изображеніе это приходится назвать по слѣдующей причинѣ: Божія Матерь изображена здѣсь съ молитвенно воздѣтыми руками, — положеніе, единственно понятное въ изображеніи Божіей Матери стоя, но въ данномъ случаѣ передъ грудью ея изображенъ Младенецъ, который, очевидно, сидитъ на колѣнахъ Матери. Такимъ образомъ, въ настоящемъ случаѣ соединено два типа: торжественное изображеніе Божіей Матери Оранты или заступницы — образъ церкви небесной, и обычный образъ Божіей Матери, возсѣдающей съ Младенцемъ на престолѣ. Иконописный характеръ всего изображенія нельзя отрицать. Божія Матерь представлена еще въ типичномъ для переходной эпохи нарядѣ, въ богатомъ уборѣ головы и шеи подъ тонкимъ прозрачнымъ покрываломъ, сквозь которое видны ея темно-каштановые густые волосы, и въ далматикѣ съ широкими рукавами и широкими полосами по обѣимъ сторонамъ груди, идущими до низа, и по рукавамъ: полосы эти коричневато-пурпурнаго цвѣта, но чуть лиловаго оттѣнка. Въ ушахъ Божіей Матери вдѣты серьги съ большими жемчужными подвѣсками (uniones), а на шеѣ нитка крупнаго жемчуга. Въ волосахъ также видна какъ будто подобная нитка, и вообще во всемъ уборѣ проглядываетъ ясно восточный сиро-египетскій характеръ. Въ общемъ и прочія фрески криптъ и фамильныхъ склеповъ въ катакомбахъ Остріанскихъ сильно отличаются греко-восточнымъ, точнѣе — египетскимъ типомъ: этому отвѣчаетъ, во 1-хъ, своеобразный темно-коричневый колоритъ различныхъ украшеній и деталей, и, во 2-хъ — нѣсколько грубые массивные размѣры оконечностей и полныя мясистыя тѣла. Настоящая фреска тѣмъ болѣе любопытна, что она вполнѣ примыкаетъ къ характерному циклу прочихъ фресокъ катакомбъ и столько же отмѣчена чертами времени — второй половины III и начала IV вѣка, сколько и опредѣленнымъ мѣстнымъ характеромъ, опредѣлить который ближе, однако же, мы не въ состояніи. Укажемъ лишь на тѣсное родство этихъ фресокъ съ Ашбурнгемскимъ кодексомъ, съ тою разницею, что фреска катакомбы Агніи гораздо грубѣе. Эта фреска, наконецъ, вполнѣ соотвѣтствуетъ по формѣ изображенію въ другой криптѣ — Спасителя съ двумя скрыньями свитковъ, такъ что въ обоихъ случаяхъ видна однородность вкусовъ и образцовъ. Обѣ фрески заполняютъ *аркосолій только на половину*, оставляя мѣсто для боковой гробницы. Поэтому боковыя изображенія умершихъ сдѣланы до уровня аркосолія, а фресковое изображеніе Божіей Матери

только до половины ниши. Такимъ образомъ, фигура Божіей Матери перерѣзана подъ самой головою Младенца, и положеніе Его рукъ остается неизвѣстнымъ. — Во всякомъ случаѣ фреска является очевидною копіею древнѣйшей восточной иконы Богоматери. Восточное, въ частности — александрійское происхожденіе этого образца доказывается типомъ Божіей Матери, который находитъ себѣ близкія, родственныя аналогіи въ извѣстныхъ Фаюмскихъ портретахъ.

Наиболѣе важнымъ доказательствомъ являются, однако, сами восточные памятники, тоже позднѣйшей эпохи, но сохранившей еще древне-христіанскій характеръ. Таковы бронзовые рѣзные кресты, въ формѣ складней, происходящіе изъ Сиріи, Египта и частью даже Херсонеса Таврическаго: древнѣйшіе изъ нихъ относятся еще къ VI—VIII вѣкамъ, а позднѣйшіе къ IX—X вѣкамъ (см. ниже), и рисунки на нихъ исполнены исключительно рѣзьбою вглубь, въ опредѣленной схематической манерѣ, сближающей ихъ вообще съ древнѣйшими коптскими памятниками. Итакъ, на трехъ крестахъ, происходящихъ изъ Херсонеса и находящихся въ Срдив. Музеѣ Имп. Эрмитажа, мы находимъ грубое изображеніе Божіей Матери въ типѣ Оранты, съ воздѣтыми руками; у нея на колѣнахъ, передъ нею, сидитъ Младенецъ (иногда стоитъ передъ нею внизу у ея ногъ — положеніе, получившееся въ результатѣ грубости рисунка); надъ головою Божіей Матери читается надпись: Θεοτ, или же ΠΑΝΑΓΙΑ. Въ одномъ случаѣ, на мафоріи, надъ челомъ Божіей Матери, сдѣланъ знакъ креста, и по сторонамъ Младенца въ кругахъ НС ХС. На позднихъ, собственно византійскихъ крестахъ-складняхъ этотъ типъ не встрѣчается. Такимъ образомъ, имя Панагіи, какъ видимъ, придавалось образу Божіей Матери съ Младенцемъ и въ положеніи Оранты, при томъ безразлично — сидящей на тронѣ, или стоящей и держащей медальонъ съ Младенцемъ.


92. Ампулла въ музеѣ Болоньи.

Замѣчательнымъ дополненіемъ къ фрескѣ катакомбъ святой Агніи, является крохотная свинцовая (рис. 92) ампулла въ городскомъ музеѣ въ Болоньи (отдѣлъ римскаго и древне-христіанскаго искусства), повидимому, неизвѣстнаго происхожденія, но, по всей вѣроятности, привезенная въ V вѣкѣ, вмѣстѣ съ другими ампуллами, съ Востока. Какъ увидимъ ниже, подобныя ампулы со священнымъ елеемъ отъ святыхъ мѣстъ приносились

въ большомъ количествѣ паломниками съ Востока, именно изъ Палестины, куда паломничества установились съ конца IV вѣка и въ первой половинѣ пятаго въ большомъ числѣ. На ампуллѣ нѣтъ надписи, и она имѣетъ размѣръ не болѣе 0,4 м. въ поперечникѣ. Но на лицевой ея сторонѣ ясно рельефомъ представлены Божія Матерь съ воздѣтыми руками и Младенецъ, лицомъ къ зрителю, по грудь, очевидно, сидящимъ на колѣнахъ Матери. Этимъ мелкимъ памятникомъ окончательно удостовѣряется восточное происхожденіе фрески, а съ нею и самаго иконописнаго типа Божіей Матери. Наиболѣе естественное предположеніе заставляетъ думать, что ампулла была принесена изъ Виолеема.



93. Сирійская миніатюра евангелія въ Эчміадзинѣ.

Между древнѣйшими (VII—VIII вв.) сирійскими миніатюрами, приложенными въ видѣ украшеній къ Эчміадзинскому евангелію въ 989 г., находится (рис. 93) какъ разъ интересующій насъ символическій образъ [1].

---

1) Strzygowski, Jos. Byz. Denkmäler. I. Das Etschmiadzin-Evangeliar. 1891, p. 55—6, 64—5, Taf. IV, 1.

Поле изображенія обрамлено двумя завѣсами: по срединѣ, на монументальномъ тронѣ, съ убраннымъ камнями подножіемъ, и покрытомъ матерчатыми подушками, сидящая Божія Матерь подымаетъ руки къ небу: сидящій у нея на колѣнахъ, такъ же какъ и она, лицомъ къ зрителю, Младенецъ, поднимаетъ правую руку съ благословеніемъ (двуперстнымъ), а въ лѣвой держитъ золотой тонкій, какъ бы изъ проволоки, крестъ на небольшой ручкѣ. Издатель миніатюры, проф. Стриговскій, указываетъ, что приведенный образъ напоминаетъ собою тотъ пока «спорный» образъ катакомбы св. Агніи, относимый покойнымъ Де-Росси ко времени Константина Великаго. Но въ то же время г. Стриговскій сопоставляетъ настоящее изображеніе только съ монетою Константина Мономаха, на которой представлена Божія Матерь въ типѣ Оранты, съ медальономъ Спасителя на груди, и названа «Влахернитиссой». Всѣ другіе примѣры, имъ приводимые, относятся уже къ позднѣйшему византійскому искусству или даже къ ново-греческому (и итало-критскому). Между прочимъ, нѣкоторое заключеніе въ настоящемъ случаѣ могли бы дать свинцовыя печати, если бы ихъ изображенія были воспроизведены подлинно вѣрными и достаточно ясными.

Оригинальный варіантъ образа Божіей Матери Оранты представляетъ ее не съ воздѣтыми и распростертыми руками, но умиленно приподнятыми на груди и обернутыми ладонью наружу. Этотъ типъ, особенно излюбленный на Востокѣ (мы встрѣчаемъ его въ разныхъ эмаляхъ Грузіи), встрѣчается едва ли не впервые во фрескахъ египетскихъ усыпальницъ въ Багаватѣ (рис. 94), близъ города Ель-Харге, въ Большомъ оазисѣ. Здѣсь, въ одной изъ усыпальницъ или гробницъ, купольный сводъ которой представляетъ въ круговой росписи: Даніила во рву львиномъ, жертвоприношеніе Авраама, Адама и Еву, Ноевъ ковчегъ, апостола Павла и святую Ѳеклу, также — олицетвореніе мира, молитвы, правосудія и апостола Іакова, изображена въ видѣ одинокой фигуры св. Дѣва Марія (надпись: МАРІА). Женская фигура (безъ нимба), въ пурпурной туникѣ, со свѣтло-зелеными по ней клавами, и съ широкими рукавами далматика, стоитъ лицомъ впрямь, поднявъ обѣ руки у себя передъ грудью: волосы ея въ видѣ свободныхъ густыхъ локоновъ падаютъ на плечи и только сверху прикрыты прозрачнымъ бѣлымъ, ниспадающимъ за спину, покрываломъ [1]). По крайней бѣдности мѣстныхъ росписей, извѣстныхъ въ Египтѣ отъ древнѣйшаго періода, было бы трудно теперь пріурочить съ опредѣленностью эту роспись къ извѣстной эпохѣ, но врядъ ли будетъ большою ошибкою утверждать, что

---

1) В. Г. Бокъ. Матеріалы по археологіи христіанскаго Египта. Посмертное изданіе. 1901. табл. XIII—XV. стр. 29.

она не позже конца V вѣка, но можетъ относиться и къ началу его. Опредѣленное сродство ея съ фреской катакомбы Агніи указывается также многими сторонами стиля и мастерства: особенно характерно то, что, не будь здѣсь надписаннаго имени, образъ Маріи долженъ былъ бы считаться обычнымъ библейскимъ изображеніемъ, такъ какъ въ томъ же типѣ и съ тѣмъ же положеніемъ рукъ представлена рядомъ «жена Ноева» въ ковчегѣ.



94. Фреска въ Багаватѣ, въ Большомъ оазисѣ Египта.

Слѣдующій по времени типъ Богоматери отличается своеобразною характерностью: его можно узнать даже въ памятникахъ VIII и IX столѣтій. Характерна и неизмѣнна здѣсь, прежде всего, одежда Богородицы: Божія Матерь чаще всего наглухо, съ головою, покрыта пурпурнымъ мафоріемъ, и если подъ нимъ бываетъ видна раскрытою нижняя одежда, она тоже пурпурнаго цвѣта. Этотъ цвѣтъ колеблется отъ темно-лиловаго, съ примѣсью нѣкоторой красноты, до темно-индиговаго, но никогда не бываетъ ни темно-коричневымъ, ни, тѣмъ болѣе, темно-малиновымъ. Подъ мафоріемъ тоже не бываетъ видно чепца, или только узкая бѣлая полоска. Но наиболѣе характерна въ этомъ типѣ тонкая, средняго роста, фигура Божіей Матери и типичныя черты лица: сильно съуженный овалъ и безъ того маленькаго лица, правильный, но плоскій рисунокъ тонкихъ бровей и тонкаго носа; крохотныя уста, и непомѣрно большіе черные широкіе глаза.

Типъ этотъ находимъ въ мозаикахъ церкви св. Димитрія въ Солуни, собора Паренцо, въ мозаикахъ Равенны, миніатюрахъ кодекса Россано и ко-

декса Рабулы изъ Месопотаміи, и такъ какъ послѣдній служитъ точкою отправленія, то мы имѣемъ право считать этотъ типъ именно сирійскимъ. Ближайшее доказательство для каждой группы упомянутыхъ памятниковъ, какъ увидимъ, вполнѣ подтверждаетъ это заключеніе.

Первыя изображенія Божіей Матери монументальнаго церковнаго значенія и характера появились, понятнымъ образомъ, прежде всего въ мозаикѣ, согласно съ общимъ направленіемъ декоративнаго искусства послѣ Константина. Къ сожалѣнію, памятники этой эпохи на Востокѣ или не сохранились[1]), или находятся еще пока подъ штукатуркою. На самомъ Западѣ, къ сожалѣнію, тоже не существуетъ древнѣйшихъ изображеній Божіей Матери съ Младенцемъ, украшавшихъ алтарные своды церквей. Мы уже говорили, что, по точнымъ свидѣтельствамъ, алтарная мозаика церкви Божіей Матери на мѣстѣ древней Капуи была сооружена епископомъ Симмахомъ еще въ V столѣтіи и просуществовала до 1754 года. Въ Равеннской церкви святой Маріи Великой, по свидѣтельству Аньелла, епископъ Экклезій украсилъ сводъ абсиды замѣчательнымъ по красотѣ мозаическимъ изображеніемъ Божіей Матери съ Младенцемъ, принимающей подносимую ей модель храма (541 года). Эти первыя мозаики представляютъ ясный варіантъ схематическаго изображенія Спасителя на престолѣ, помѣщаемаго въ древнѣйшихъ церквахъ въ алтарномъ сводѣ, и носятъ отчасти своеобразный римскій оффиціальный характеръ.

Мозаическое изображеніе (рис. 95) Богоматери съ Младенцемъ средины VI вѣка, помѣщенное въ концѣ средняго нефа церкви святого Аполлинарія Новаго въ Равеннѣ, въ нижнемъ поясѣ ея мозаикъ, примыкаетъ по своему содержанію къ темамъ IV—V вѣковъ, а именно представляетъ Божію Матерь съ Младенцемъ при поклоненіи волхвовъ[2]).

---

1) Догадка Я. И. Смирнова («Христ. мозаики Кипра», Виз. Временн., IV, стр. 13), что упоминаемое итальянскимъ паломникомъ XVI вѣка въ Синайскомъ монастырѣ надъ входомъ въ церковь изображеніе Божіей Матери съ влкмч. Екатериною и прор. Моисеемъ могло быть также древнѣйшею мозаикою, не подтверждается иконами того же состава (въ собраніи преосв. Порфирія въ Кіевѣ и въ самомъ Синайскомъ м., по снимкамъ проф. В. Н. Бенешевича), относящимися къ поздней (XV—XVI вв.) иконописи.

2) Е. К. Рѣдинъ. Мозаики Равеннскихъ церквей, 1896, стр. 73—95. По заключенію автора, мозаики въ той части, которая представляетъ Спасителя, Божію Матерь и шествіе свв. женъ и дѣвъ, относятся ко времени еп. Аньелла (556—569). Иначе Байэ и частью Вентури, на основаніи стиля относящіе мозаики ко временамъ Ѳеодориха (493—526), но еп. Аньеллъ ясно говоритъ: *Reconciliavit* b. Agnellus... ecclesiam S. Martini confessoris, quam Theodoricus rex fundavit, quae vocatus Coelum Aureum, tribunal et utrasque parietes de imaginibus martyrum virginumque incedentium tessellis *decoravit*, ...metalla gypsea auro super *infixit*, lapidibus diversis parietibus adhaesit et pavimentum lithostrates mire *composuit*. Стиль мозаикъ евангельскихъ событій древнѣе стиля нижняго фриза свв. женъ и дѣвъ, но это зависѣло отъ разновременности использованныхъ оригиналовъ.

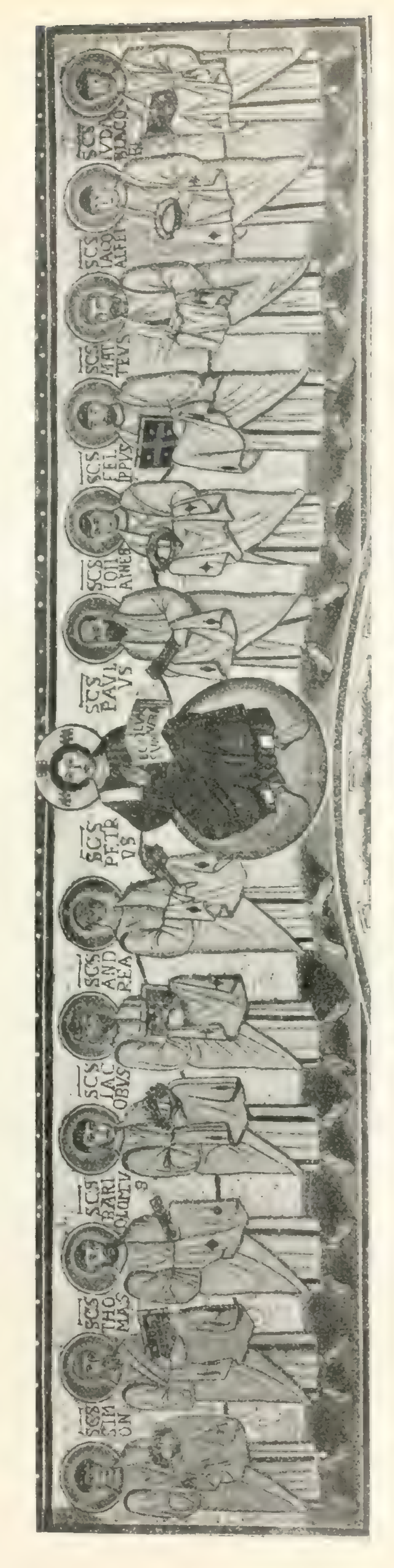


95. Мозаика въ среднемъ нефѣ церкви св. Аполлинарія «Новаго» въ Равеннѣ.

Однако, противъ прежней обычной композиціи, поклоняющіеся волхвы являются въ настоящемъ случаѣ во главѣ длиннаго шествія святыхъ дѣвъ, мученицъ и подвижницъ, что придаетъ событію историческому и реальному оттѣнокъ условнаго и идеальнаго содержанія. Согласно съ этимъ, по сторонамъ Божіей Матери съ Младенцемъ стоятъ 4 архангела: одинъ указываетъ на Божественнаго Младенца, другой, какъ бы обращаясь къ зрителямъ, слагаетъ правую руку на благословеніе, третій открытою передъ грудью ладонью выражаетъ чувство благоговѣнія, и, наконецъ, четвертый движеніемъ правой руки приглашаетъ подходящихъ волхвовъ. Такое же торжественное изображеніе Божіей Матери съ Младенцемъ, съ предстоящими ангелами, находилось также въ самой абсидѣ святой Софіи Константинопольской, исполненное на серебряномъ фонѣ, съ бѣлымъ хитономъ у Божіей Матери, но на основаніи рисунка или наброска, сообщаемаго Зальценбергомъ, къ сожалѣнію, нельзя сказать, какому собственно времени мозаика можетъ принадлежать—Юстиніановскому или позднѣйшему. Затѣмъ, помимо общаго торжественнаго характера Равеннской мозаики, въ самомъ изображеніи Божіей Матери намѣренно отмѣчены особыя священныя черты. Натуральныя движенія Матери, держащей передъ собою Младенца, выставленнаго на поклоненіе, говорятъ въ данномъ случаѣ въ пользу религіознаго значенія сюжета. Младенецъ изображенъ въ слабо переданномъ ракурсѣ, такъ сказать, прислоненнымъ къ груди Матери, которая только слегка придерживаетъ Его у пояса, тогда какъ правую руку она слагаетъ, отведя ее въ сторону, для торжественнаго благословенія или для выраженія молитвы. Въ то же время самъ Младенецъ раскрываетъ правую руку, въ знакъ привѣтствія приходящимъ. Вся фигура Божіей Матери, окутанной съ головою въ пурпурный мафорій, отличается крайними преувеличеніями пропорцій, свидѣтельствующими о передачѣ въ данномъ случаѣ въ вольномъ рисункѣ оригинала, находившагося, по всей вѣроятности, въ нишѣ абсиды и потому невозможнаго для точнаго его копированія. Съ другой стороны, самый рисунокъ одеждъ Божіей Матери, при всей его грубости, отличается античнымъ характеромъ и, повидимому, долженъ послужить указаніемъ того, какъ должно себѣ представлять одежды въ мозаикѣ собора Паренцо, въ которой широкіе рукава какой-то далматики легко могутъ быть результатомъ передѣлки.

Итакъ, торжественная и церемоніальная группа Божіей Матери съ Младенцемъ въ церкви св. Аполлинарія Новаго является взамѣнъ греческаго оригинала, но эта мозаика — только слабая, не полная и полу-ремесленная копія хорошаго греко-восточнаго образца. Въ настоящее время для археологіи уже не осталось никакого сомнѣнія въ томъ, что основы стиля

Равеннскихъ мозаикъ были перенесены цѣликомъ съ греческаго Востока на Западъ, въ города Адріатическаго побережья, и что исполнявшія эти мозаическія работы товарищества мастеровъ или были прямо пришлыми, или были руководимы греками. Уже при первомъ взглядѣ на настоящую мозаику представляется, однако, совершенно яснымъ, что мы имѣемъ въ ней характерное смѣшеніе господствовавшихъ въ данномъ періодѣ стилей: собственно греческаго и греко-восточнаго (подъ восточнымъ разумѣется сиро-египетскій). Такъ, напримѣръ, церемоніальныя неподвижныя фигуры архангеловъ, напоминающія манекенъ и какъ бы лишенныя костяка, а только грубо и сухо задрапированныя, ведутъ свое происхожденіе отъ сухого и церемоннаго римскаго статуарнаго искусства и являются вкладомъ римскаго формализма и Имперіи въ живое движеніе искусства въ собственной Греціи. Съ другой стороны, въ головахъ двухъ архангеловъ (прочіе передѣланы) нельзя отрицать проявленія чисто греческихъ формъ. Далѣе, фигура самой Богородицы представляется слабымъ латинскимъ спискомъ съ хорошаго греческаго образца: въ ней несоразмѣрно мала голова, а также малы оконечности, и если складки пурпурнаго мафорія отличаются нѣкоторою еще живописностью, то, напротивъ, рисунокъ хитона напоминаетъ обычныя рим-



96. Мозаическій фризъ на тріумфальной аркѣ собора г. Паренцо.

скія мозаики и фрески. Въ историческомъ отношеніи весьма важно отмѣтить, что уже здѣсь образъ Младенца представляетъ скорѣе отрока въ возрастѣ 6—7 лѣтъ, но, тѣмъ не менѣе, въ его чертахъ и фигурѣ сохраненъ еще греческій антикъ, въ особенности въ большихъ глазахъ, въ правильномъ овалѣ и въ складкахъ той крохотной тоги, которая переброшена черезъ Его лѣвую ручку. Затѣмъ, характерно, что Младенецъ не благословляетъ правою рукою, а держитъ ее только поднятой и раскрытой для привѣтствія. Гіератическое положеніе его фигуры, сидящей и неестественно держащейся у груди Божіей Матери, есть результатъ передачи опредѣленнаго иконнаго типа, выработаннаго, повидимому, на мелкихъ издѣліяхъ, въ родѣ крестовъ, какъ мы укажемъ впослѣдствіи. Столь же характерно и движеніе рукъ Божіей Матери, изъ которыхъ лѣвая легко и мягко прикасается къ поясу Младенца, тогда какъ правая поднята и сложена въ видѣ двуперстнаго благословенія. Вся эта церемоніальная композиція мотивирована поклоненіемъ церемоніально шествующихъ къ Богоматери святыхъ женъ и дѣвъ, которыя длиннымъ рядомъ, одна за другою, по стѣнѣ главнаго нефа направляются къ этой группѣ. Такимъ образомъ, въ настоящей композиціи использована древняя апокрифическая основа обстановки «Поклоненія волхвовъ», при чемъ замѣна Младенца взрослымъ отрокомъ не представляетъ той несообразности, какую она имѣетъ съ точки зрѣнія передачи каноническихъ евангелій. Нельзя не находить также въ извѣстной степени удачнымъ самое размѣщеніе главной группы лицомъ къ молящимся, тогда какъ подходящая шеренга святыхъ женъ и дѣвъ представлена или въ профиль, или вообще нѣсколько бокомъ къ зрителю. Съ другой стороны, это размѣщеніе являлось бы еще болѣе натуральнымъ, если бы главная группа была изображена въ алтарной нишѣ, что даетъ поводъ догадываться, что именно это имѣло мѣсто въ греческомъ образцѣ данной мозаики.

Мозаики алтаря въ соборѣ Паренцо[1]) (рис. 96—100) въ Истріи, построенномъ въ первой половинѣ шестого вѣка епископомъ Евфрасіемъ, въ цѣломъ, по стилю и мозаическому мастерству, вполнѣ подобны мозаикамъ Равенны IV столѣтія, особенно — аріанскаго баптистерія, церквей свв. Виталія и Аполлинарія Новаго. Нѣкоторая разница въ манерѣ можетъ быть отнесена къ провинціальному, болѣе ремесленному и небрежному исполненію мозаикъ Паренцо, сравнительно съ Равенною, которая и въ VI вѣкѣ продолжала играть роль столицы и своего рода центра.

---

1) Errard et Gayet. L'Art byzantin. 1901. II. pl. XIV sq. Diehl. Ch. Justinien. fig. 100—2; — Manuel (fig. 105—6). Dalton, 372—3, прим. 7: литература предмета, съ указаніемъ на многочисленныя передѣлки въ мозаикахъ на аркѣ и на стѣнахъ, ниже алтарей ниши.

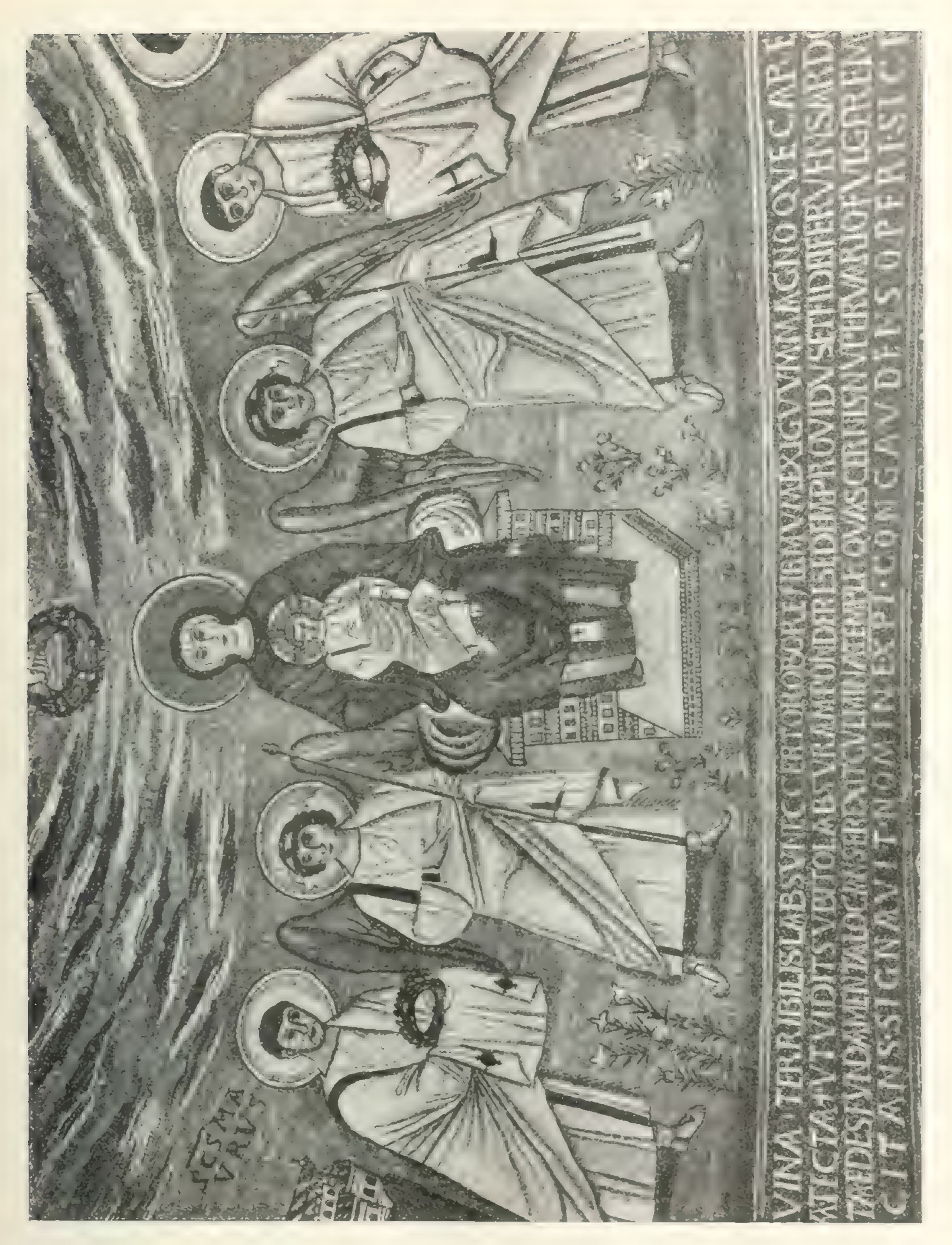
По содержанію, мозаика представляется болѣе близкою къ росписи церкви св. Виталія, съ тѣмъ отличіемъ, что образъ юноннественнаго Спасителя, возсѣдающаго на земной сферѣ и окруженнаго 12 апостолами, здѣсь (рис. 96) перенесенъ на тріумфальную арку, которая, будучи наиболѣе обращена къ молящимся, представляетъ имъ торжество истиннаго Свѣта Христова, какъ гласитъ о томъ раскрытый на этомъ текстѣ кодексъ евангелія въ рукахъ Спасителя. Въ алтарной нишѣ, посвящаемой въ это время «Славѣ Спасителя», «Славѣ Его дивнаго Преображенія», «Воскресенія», въ соборѣ Паренцо (рис. 97) взята темою «Слава пресвятой Богоматери», представительницы небесной церкви на землѣ, обратившейся къ клиру, служащему въ алтарѣ, и принимающей епископа съ моделью храма, архидіакона съ сыномъ и мѣстныхъ святыхъ. Богоматерь представлена торжественно возсѣдающею на престолѣ, поставленномъ подъ открытымъ небомъ, среди поля съ цвѣтами, имѣя по сторонамъ двухъ архангеловъ. Фонъ мозаики золотой. Небесный полукругъ покрытъ облаками, расцвѣченными въ яркіе тона утренней зари. Съ высоты неба Божественная десница спускаетъ на голову Богоматери драгоцѣнный вѣнецъ «правды» и «святости», украшенный каменьями. Богоматерь облачена въ пурпурный мафорій и пурпурную же далматику, съ широкими рукавами, а пониже ея пурпурнаго хитона или столы идутъ двѣ широкія золотыя клавы и, по серединѣ между нихъ, бѣлая лента орарія съ вышитымъ крестомъ. Что это не есть обычный платъ, заткнутый за поясъ, а именно орарь, показываетъ его форма и конецъ, спускающійся почти до самаго низа [1]. Въ изображеніи (рис. 98) Богоматери слѣдуетъ, затѣмъ, отмѣтить сравнительно натуральную позу матери, представляющей Младенца для поклоненія: она только что посадила ребенка передъ собою и придерживаетъ Его у лѣваго колѣна лѣвою рукою, которою только что поддерживала Его при посадкѣ; правая рука, державшая Младенца, для равновѣсія, подъ правой мышкою, теперь покоится на плечѣ Его въ простомъ натуральномъ положеніи. Младенецъ благословляетъ именословно десницею, а лѣвою рукою придерживаетъ перевязанный свитокъ, упертый въ лѣвое колѣно (ликъ Младенца, повидимому, передѣланъ). Онъ облаченъ въ хитонъ съ клавами и въ гиматій, переброшенный съ лѣваго плеча на нижнюю часть тѣла, подъ правою рукою. Св. Мавръ съ вѣнцомъ, епископъ Евфрасій, строитель, съ моделью, и архидіаконъ Клавдій съ сыномъ подходятъ справа, трое святыхъ (Адаутъ и др.) слѣва. По каймѣ свода въ медальонахъ святыя дѣвы и жены.

---

1) Подобный орарь имѣется въ мозаикахъ ораторія св. Венанція, въ южно-итальянской древней иконѣ и пр., см. въ главѣ о типѣ Божіей Матери «Діаконисcы». См. также рис. 70, мозаика Паренцо съ изображеніемъ «Посѣщенія Елисаветы».



97. Алтарная мозаика въ соборѣ г. Паренцо.



98. Алтарная мозаика въ г. Паренцо.

Ниже, на стѣнахъ абсиды, выше пестро-мраморнаго облицовочнаго пояса или панелей, представлены въ мозаикѣ: Архангелъ Михаилъ (рис. 99), со сферою въ рукахъ, въ которой помѣщенъ крестъ въ сіяніи

(образъ «Свѣта міру», отвѣчающій Спасителю вверху), и два событія изъ жизни Божіей Матери — «Благовѣщеніе» и «Посѣщеніе Елисаветы». Рисунокъ фигуръ и особенно драпировокъ представляется здѣсь вялымъ, небрежнымъ и чрезвычайно однообразнымъ, въ чемъ выражается, прежде всего, передѣлка и реставрація; затѣмъ здѣсь видна полная ремесленность работы: фигуры не имѣютъ скелета, оконечности уменьшены до дѣтскихъ размѣровъ, лица на одинъ покрой, мужскія и женскія не различаются, не только у ангеловъ, но даже у святыхъ. Общій типъ лица тотъ же, что въ Равеннѣ — сирійскій: крайне низкій, прикрытый кудряшками или шапочкою волосъ лобъ, очень большіе, черные подъ плоскими дугами бровей глаза, тонкій прямой носъ, очень малый ротъ и правильный, сильно съуженный книзу овалъ.



99. Мозаика въ соборѣ Паренцо.

Особенно характернымъ является здѣсь замѣтная порывистость движеній — напримѣръ, архангела въ «Благовѣщеніи» — и нѣкоторое стремленіе къ выразительности. Въ этомъ отношеніи любопытны темы «Благовѣщенія» (рис. 100) и «Посѣщенія Елисаветы» (рис. 70), быть можетъ, увеличенныя съ рисунка миніатюръ — настолько щеголевата въ нихъ композиція и плохо исполненіе. Въ первой темѣ Божія Матерь сидитъ передъ монументальнымъ мраморнымъ портикомъ базилики, въ легкомъ креслѣ изъ тростника, и лѣвою рукою держитъ пряжь пурпурной шерсти, а правою указываетъ на себя, въ то же время дѣлая головою движеніе отказа и возраженія. Тонкій, въ мельчайшихъ складкахъ, пурпурный мафорій переданъ съ крайней схематичностью. Во второй мозаикѣ любопытна прекрасная, чисто античная, еще напоминающая Танагрскія статуэтки, фигура Божіей Матери, закутанная почти наглухо въ темный пурпурный мафорій, вновь съ ораремъ, виднымъ внизу на хитонѣ.

Близкая къ предыдущимъ и по мѣсту и по времени алтарная мозаика придѣла собора въ Тріестѣ, представляющая также Божію Матерь съ Мла-

денцемъ передъ нею, сидящую на престолѣ, посреди предстоящихъ ей двухъ архангеловъ, была настолько переработана въ XI вѣкѣ (а затѣмъ и реставрирована въ 1863 г.), что не можетъ уже быть использована для характеристики иконографическаго типа Божіей Матери въ данную эпоху.



100. «Благовѣщеніе». Мозаика собора въ Паренцо.

Фресковое изображеніе Божіей Матери съ Младенцемъ



101. Фреска въ катакомбахъ Коммодиллы въ Римѣ.

(рис. 101) и предстоящими ей святыми въ открытыхъ раскопками 1903—1905 гг. катакомбахъ Коммодиллы въ Римѣ [1]) заслуживаетъ спе-

1) Marucchi. Or. Il cimitero di Commodilla e la basilica cimiteriale dei ss. Felice ed Adautto ivi recentemente scoperta. Roma. 1904. — Ulteriori osservazioni sulle tombe etc.. 1905. Nuovo Bullet. d'Arch. Cr.. X—XI.

ціальнаго вниманія изслѣдователей. Эти катакомбы, находящіяся около Остійской дороги, по близости базилики св. апостола Павла, и названныя по имени одной христіанской матроны, повидимому, собственницы въ древности того земельнаго участка, въ которомъ была выкопана катакомба, нѣкогда были изъ самыхъ обширныхъ, и въ пятомъ вѣкѣ къ нимъ былъ устроенъ доступъ черезъ погребальную базилику святыхъ Феликса и Адаута. Эти два святыхъ мученика были погребены, по свидѣтельству древнихъ житій, во время гоненій Діоклитіана (303—305 года). Затѣмъ, въ древнѣйшую уже эпоху, по близости отъ входа была устроена подземная базилика во имя этихъ двухъ святыхъ, а около святыхъ мощей стали искать погребенія благочестивые люди. Такимъ образомъ, въ срединѣ шестого вѣка, одна благочестивая матрона, вдовѣвшая 26 лѣтъ и носившая имя Голубки, пожелала быть здѣсь погребенною, а сынъ ея надъ мѣстомъ погребенія, на стѣнѣ самой базилики, заказалъ исполнить фрескою памятную икону. Представлена на иконѣ Божія Матерь, сидящая на роскошно украшенномъ престолѣ, съ Младенцемъ, а по сторонамъ ихъ — святой Феликсъ, сѣдой и бородатый, и юный святой Адаутъ, который, положивъ дружелюбно руки на плечо умершей матроны, подводитъ ее къ трону Богоматери, для поднесенія дара, возложеннаго на бѣлый платъ. Подъ всѣмъ изображеніемъ обширная латинская стихотворная надпись, съ обращеніемъ отъ сына къ умершей матери, подробно излагаетъ его благоговѣйныя чувства, но, къ сожалѣнію, не даетъ точныхъ указаній времени исполненія иконы. Однако, типичность ея настолько велика, что всѣ обязательно относятъ этотъ памятникъ къ срединѣ шестого вѣка. Богоматерь представлена здѣсь въ пурпурномъ мафоріи, покрывающемъ ее съ головою, поверхъ бѣлаго шелковаго, окутывающаго волосы чепца, и въ пурпурномъ же платьѣ, и сохраняетъ вполнѣ сирійскій типъ, съ большими глазами, узкимъ оваломъ лица, плоскою дугою бровей и маленькимъ ртомъ. Правою рукою она придерживаетъ Младенца за грудь, а въ лѣвой рукѣ, спущенной къ лѣвой ногѣ Младенца, держитъ тонкій свернутый платокъ. Младенецъ, одѣтый въ далматику и поверхъ нея въ гиматіи, обѣими руками придерживаетъ свитокъ, перевязанный и припечатанный.

Какъ видно, «помянная» икона (и «моленныя» также, но до насъ не дошедшія) воспроизводитъ монументальный типъ, ставшій господствующимъ именно въ VI столѣтіи, подъ очевиднымъ вліяніемъ Византійскаго искусства временъ Юстиніана (ср. разнообразныя мозаики VI вѣка на тему представленія Спасу и Богоматери святыми патронами или мѣстными угодниками епископовъ, строителей, вкладчиковъ и пр.). Наша помянная икона, достигающая земли, помѣщена какъ разъ у могилы, изображаетъ умершую,

съ надписью отъ имени вкладчика-сына, и представляетъ Богоматерь съ Младенцемъ и тѣхъ мѣстныхъ святыхъ, могилы которыхъ находятся по близости и которымъ, поэтому, ввѣряется заступничество за умершую. Возможно, что умершая матрона, вдовствовавшая «чистою» послѣ смерти мужа 36 лѣтъ, была зачислена церковью именно въ чинъ «вдовъ», и что предметъ, представляемый ею Богоматери, есть ничто иное, какъ бѣлое покрывало — знакъ этого чина. Стихотворная надпись читается такъ:

Suscipe nunc lacrimas mater natique superstis
Quas fundet gemitus laudibus ecce tuis
Post mortem patris servasti casta mariti
Sex triginta annis sic viduata fidem
Officium nato patris matrisque gerebas
Jn subolis faciem vir tibi vixit obas
Turtura nomen abis set turtur vera fuisti
Cui conjux moriens non fuit alter amor
Unica materia est quo sumit femina laudem
Quod te conjugio exibuisse doces —
Hic requiescit in pace Turtura
(Quae) bisit $\overline{PL}$ $\overline{M}$ annus LX.

Миніатюры Сирійскаго кодекса Рабулы (Лаврентіанская библіотека во Флоренціи, pl. I, 56), относящагося къ 586 году, сообщаютъ намъ наиболѣе документальныя данныя объ устанавливавшихся въ греко-восточномъ искусствѣ типахъ Богоматери. Но, чтобы вполнѣ точно представить себѣ историческое значеніе этихъ типовъ, слѣдуетъ предварительно обратить вниманіе на самый характеръ этого кодекса. Онъ совмѣщаетъ въ себѣ двоякую художественную форму: чисто византійскаго искусства и сиро-египетскаго. Но, поверхъ этихъ двухъ основныхъ художественныхъ формъ, мы находимъ здѣсь и слѣды древне-христіанскаго, точнѣе — римскаго стиля, наиболѣе извѣстнаго намъ въ древнѣйшихъ римскихъ мозаикахъ, но распространявшагося, какъ подражательный римскій стиль, начиная съ IV столѣтія, по всему Востоку. Такъ, мы находимъ здѣсь, въ иллюстраціи (рис. 102—103) каноновъ, въ фигурахъ пророковъ и апостоловъ, и композицію чисто скульптурную — изъ отдѣльно стоящихъ монументальныхъ фигуръ, и блѣдныя краски (свѣтло-зеленоватая, блѣдно-голубая, палевая, тѣни голубоватыя), и упрощенный рисунокъ одеждъ съ вертикальными складками. Въ то же время, мелкія изображенія евангельскихъ событій внизу, по сторонамъ аркадъ, заключающихъ въ себѣ каноны евангелія, представляютъ

полную византійскую технику въ сочныхъ и густыхъ краскахъ, съ золотыми нимбами, съ пышными византійскими одеждами и императорскими орнатами, даже съ золотыми оживками по малиновому пурпуру одеждъ, т. е. со всѣми признаками сложившагося византійскаго стиля. Первыя композиціи, — отдѣльныхъ фигуръ, — едва расцвѣчены свѣтлыми полутонами и представляютъ чисто скульптурный характеръ, тогда какъ мелкія сцены, а затѣмъ и большія миніатюры «Распятія», «Вознесенія», выставляютъ пейзажъ



102. Миніатюра въ сир. рукоп. Ев. 586 г. въ Лаврент. библіот., по рис. Garrucci, 130.

съ типичными византійскими скалами, съ отдаленною горною далью лиловаго и голубого тона, и съ темно-зеленою почвою, усѣянною цвѣтами. Сообразно съ этимъ двоякимъ составомъ миніатюръ, разнообразится въ нихъ и типъ Самого Спасителя и даже Его облаченіе: то Онъ представляется, въ нѣсколькихъ миніатюрахъ, въ голубоватомъ хитонѣ и свѣтло-пурпурномъ гима-

тіи, со свѣтло-русыми (слегка красноватаго оттѣнка) волосами, то въ свѣтло-зеленомъ хитонѣ и малиновомъ гиматіи, то съ черными волосами (какъ, напримѣръ, въ «Распятіи»). Первый типъ — византійскій, второй типъ — сирійскій. На ногахъ Спасителя иногда красные башмаки; въ лѣвой рукѣ Его голубая держава, а правая раскрыта передъ грудью.

Типы апостоловъ и манера представленія ихъ также принадлежатъ еще III—IV вѣкамъ и извѣстны намъ по римскимъ мозаикамъ. Мы находимъ въ ихъ изображеніяхъ контуры только изъ свѣтлыхъ красокъ, окаймленные



1[illegible]. Миніатюра въ сир. кодексѣ Ев. 586 г. въ Лаврент. библіот., по рис. Garrucci, 128.

слегка наборомъ тѣневыхъ тоновъ, какъ бы коймами: это контуры — зеленые, коричневые, желтые и красноватые, у одеждъ бѣлыхъ и свѣтло-зеленыхъ. Нимбы — только въ видѣ цвѣтныхъ ободковъ. Пророки (Моисей, Іона и др.) въ одеждахъ свѣтлыхъ цвѣтовъ: блѣдно-розоваго, желтоватаго,

свѣтло-зеленаго. Блѣдно-лиловый цвѣтъ одеждъ встрѣчается часто и у разныхъ обстановочныхъ фигуръ.

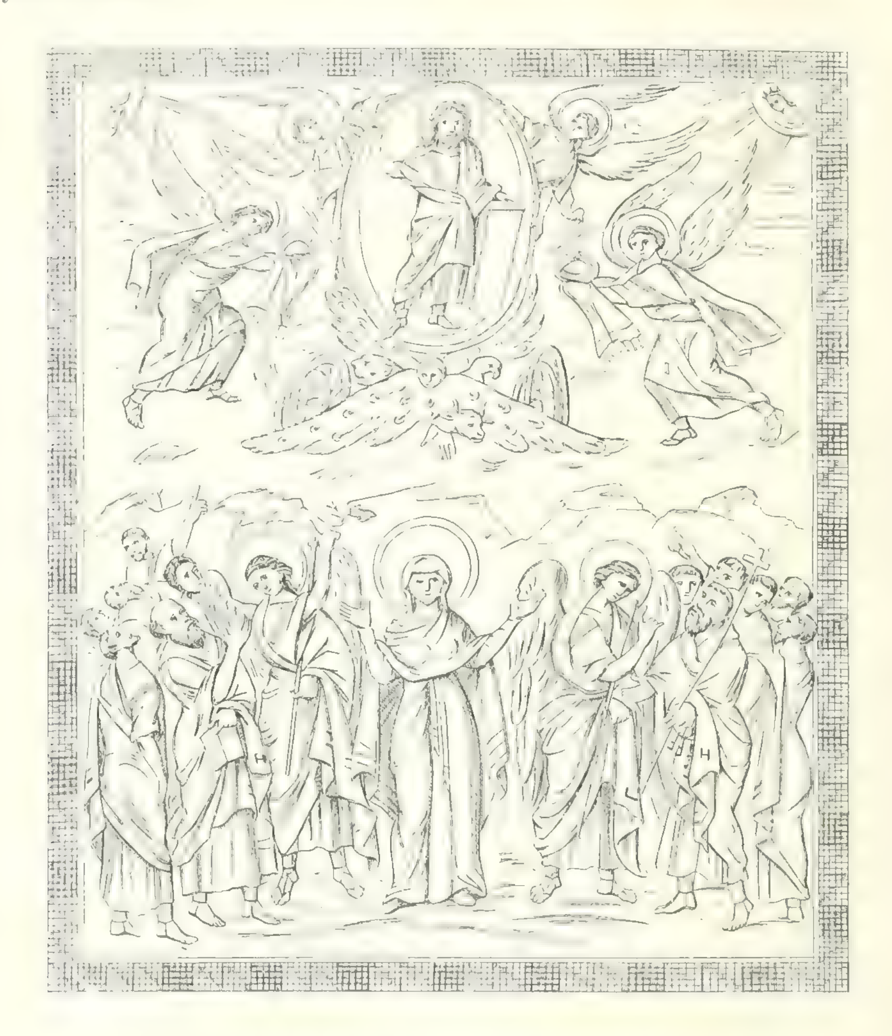
На миніатюрѣ легкаго и свѣтлаго пошиба, изображающей (рис. 104) Сошествіе Святаго Духа, мы находимъ фигуру Богоматери, посреди апостоловъ, стоящую и въ умиленіи прижавшую къ своей груди руку, со сложенными на благословеніе перстами. Богоматерь представлена здѣсь въ свѣтло-лиловомъ мафоріи, поверхъ синяго хитона, и съ бѣлымъ чепцомъ на волосахъ; башмаки красные, съ острыми носками; длинный овалъ лица и свѣтлый, чуть желтоватый, нимбъ; типы апостоловъ принадлежатъ еще древне-христіанскому искусству, представленному, напримѣръ, мозаиками церкви Констанцы въ Римѣ.



104. Миніатюра код. сир. Ев. 586 г. въ Лаврент. библіот. Garrucci, 140.

Въ миніатюрѣ «Вознесенія Господня» (рис. 105) мы встрѣчаемъ уже другой типъ Богоматери, чисто сирійскій. Она является здѣсь юною, статною фигурою; на ней исключительно темно-лиловыя одежды съ бахромою. Сама она юная, статная, круглолицая; облачена во все пурпурное, и, тогда какъ у апостоловъ нѣтъ нимбовъ, нимбъ ея золотой, и вся манера письма и

типа — восточная, отвѣчающая черноволосому типу Спасителя. Преувеличенно сильны и рѣзки движенія какъ апостоловъ, такъ и архангеловъ, стремительно подающихъ Спасителю вѣнцы свои; весь пейзажъ, съ розовымъ закатомъ и лиловыми облаками, рѣзко отличается отъ свѣтлой иллюминовки другихъ сценъ.



105. Миніатюра кодекса Ев. 586 г. въ Лаврент. библіот. Garrucci, 139.

Но, при этомъ разнообразіи тоновъ, колорита и даже типовъ, большія и малыя миніатюры представляютъ одну редакцію, одну художественную манеру, сосредоточившуюся въ опредѣленномъ страстномъ движеніи, въ порывистыхъ и часто преувеличенныхъ и изломанныхъ жестахъ и позахъ. Все это назначено давать опредѣленную религіозную экспрессію и временами ея достигаетъ, хотя чаще только разлагаетъ античную, рельефно покойную

композицію. Несравненно удачнѣе результаты внѣшней символизаціи, окружающей священные образы: ореолы, круги, эмблемы и прочее.

Въ изображеніи «Вознесенія» (рис. 105) миніатюристъ представляетъ Спасителя стоящимъ внутри овальнаго ореола и держащимъ лѣвою рукою раскрытый свитокъ, а правой, высоко поднятой (почти взмахнутой) рукою благословляющимъ; ореолъ несутъ херувимы и серафимы, а два архангела приносятъ вѣнцы къ подножію этой чудесной тріумфальной колесницы. На землѣ, среди двухъ оживленныхъ группъ апостоловъ, лицомъ къ зрителю, въ торжественной позѣ стоитъ Божія Матерь, молясь и вмѣстѣ славя Бога съ воздѣтыми руками. Два архангела, обращаясь къ апостоламъ, какъ къ «мужамъ галилейскимъ», говорятъ имъ внушительно и пророчески, — одинъ подымая руку къ небу, другой объясняя явленіе. Въ средѣ апостоловъ живыя движенія выражаютъ ихъ недоумѣніе, страхъ, смятеніе отъ неожиданности и прочее, и составляютъ особо характерную черту сирійскаго стиля, выработавшагося въ пятомъ и шестомъ вѣкахъ. Эта черта заключается столько же въ пристрастіи къ сильнымъ жестамъ, сколько въ преувеличеніи ихъ пластическаго выраженія, и помогаетъ узнавать списки сирійскихъ оригиналовъ до позднѣйшихъ временъ.

Весьма важно, поэтому, сдѣланное уже сближеніе миніатюръ съ ампулами Монцы, между которыми двѣ повторяютъ тотъ же переводъ иконописнаго сюжета, съ незначительными варіантами въ подробностяхъ. Такимъ образомъ, становится возможнымъ принять и важное для насъ заключеніе, что самое появленіе въ переводѣ «Вознесенія» Богоматери состоялось именно въ сирійской иконописи.

Здѣсь кстати будетъ сказать, что совершенно подобная и по стилю, и по сочиненію, фреска (рис. 106) подземной церкви св. Климента представляетъ именно «Вознесеніе Господне», а не «Успеніе» Божіей Матери (въ видѣ ея Вознесенія, какъ думаютъ еще и нынѣ), и хотя она относится уже ко времени папы Льва IV (847—855), но даетъ все ту же композицію и все тотъ же стиль, развѣ только въ болѣе грубой передачѣ.

Наиболѣе замѣчательная миніатюра (рис. 107) на листѣ 289 кодекса Рабулы (оборотъ листа занятъ изображеніемъ выборовъ апостола Матѳея) представляетъ (см. рис. 103) Богоматерь, въ иконописномъ переводѣ: внутри киворія, украшеннаго наверху фигурами двухъ павлиновъ и убраннаго камнями, на особомъ подножіи, тоже убранномъ камнями (пульпитъ), стоитъ Божія Матерь, держа на лѣвой рукѣ полулежащаго (какъ бы грудного) Младенца. Иконный типъ отличается юностью; ликъ Маріи подражаетъ сирійскому типу женской красоты, съ большими глазами,



106. Фресковое изображеніе «Вознесенія Господня» въ церкви св. Климента въ Римѣ.



107. Изображеніе Божіей Матери съ младенцемъ въ кодексѣ Рабулы.

съуженнымъ книзу оваломъ и миніатюрными формами [1]. На Божіей Матери все — и мафорій, и хитонъ — свѣтло-лиловаго цвѣта, съ золотыми клавами, тогда какъ Младенецъ, съ русыми курчавыми волосами, облаченъ въ голубой хитонъ и гиматій изъ золотой ткани. Вокругъ головы Божіей Матери золотой нимбъ. Подобное же, чисто византійское, изображеніе Божіей Матери находится и въ миніатюрѣ настоящаго кодекса, изображающей «Благовѣщеніе»: Богоматерь держитъ въ лѣвой рукѣ пурпурную шерсть; одежды ея малиноваго цвѣта, по хитону золотыя клавы. Но, что самое важное, данный ликъ Богоматери, видимо, отвѣчаетъ восточному, наиболѣе чтимому въ то время типу, изъ котораго выработа-

---

1) Ch. Diehl. Manuel d'art byzantin. 1910. p. 237, fig. 119 et 120. Къ сожалѣнію, мы не можемъ дать сколько нибудь точныхъ воспроизведеній миніатюръ кодекса Рабулы, но въ ближайшемъ времени ожидается опубликованіе ихъ факсимиле въ краскахъ, въ изданіи извѣстнаго римскаго ученаго проф. Ант. Муньоса. Исполненный здѣсь снимокъ съ фотографіи, снятой въ текущемъ 1913 году, отличается также крупными недостатками.

лась (съ измѣненіемъ деталей) византійская икона Одигитріи. Прямымъ указаніемъ на это служитъ: изображеніе Младенца полулежащимъ (восточный типъ Одигитріи), присутствіе въ Его лѣвой рукѣ книги евангелія (устраненной въ византійскомъ переводѣ) и общій, указанный нами восточный харак-

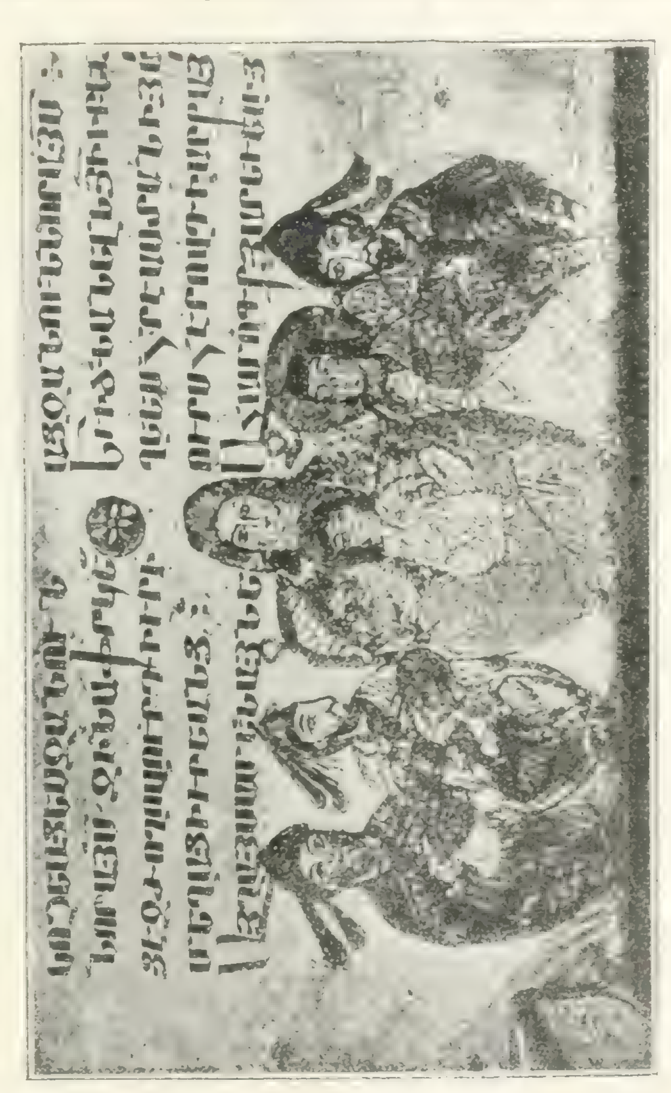


108. «Благовѣщеніе» — сирійская миніатюра въ Эчміадзинскомъ евангеліи.

теръ типа (юность лика) и письма. Густыя и тяжелыя краски отвѣчаютъ и здѣсь восточной композиціи, какъ въ изображеніяхъ восточнаго Спаса въ томъ же кодексѣ, съ темно-малиновыми одеждами, такъ и апостоловъ—

въ одеждахъ цвѣта красной охры (см. миніатюры: Распятія, Причащенія апостоловъ, Умноженія хлѣбовъ и пр.), ангеловъ и херувимовъ — въ оранжевыхъ тонахъ и пр.

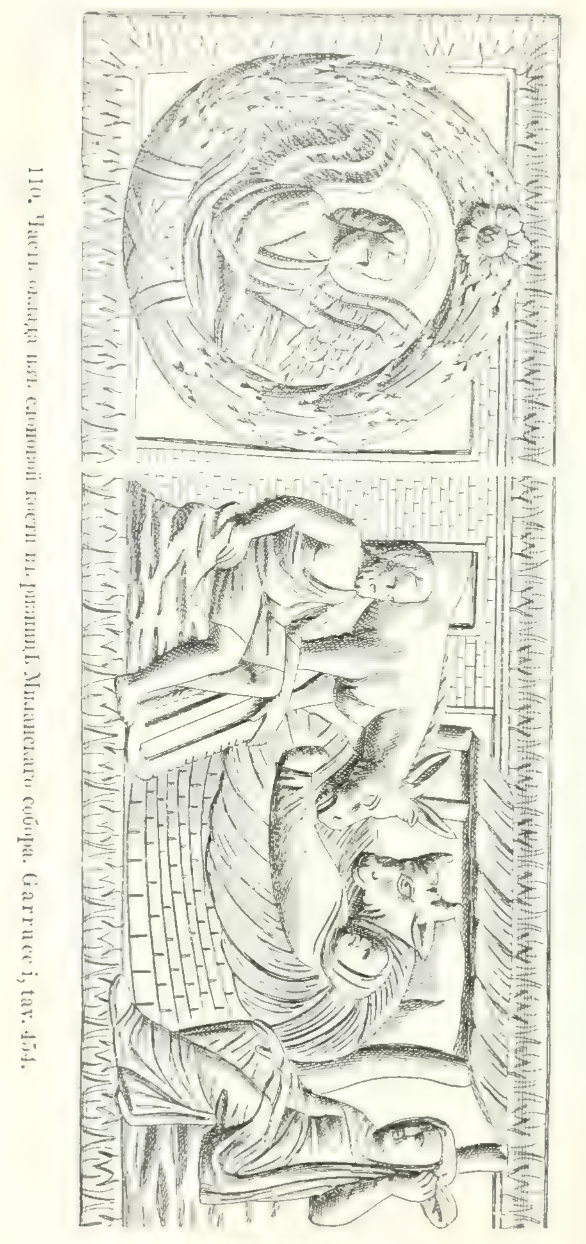
Эпоха VI—VIII столѣтій представляется въ искусствѣ особенно обильными пышными кодексами лицевыхъ рукописей, къ сожалѣнію, однако, сохранившихся лишь, главнымъ образомъ, въ болѣе позднихъ копіяхъ: ихъ образцомъ служитъ кодексъ Космы Индикоплова, сохраненный Ватиканскимъ и Флорентійскимъ списками. Образы Богоматери въ евангельскихъ сценахъ, а равно иконные типы Божіей Матери съ Младенцемъ передавались этими рукописями во множествѣ, но ихъ списки измѣняли уже иконные типы обычными византійскими переводами, придающими образу Богоматери условную идеальную схему. Немногіе, особенно грубые списки позднѣйшаго времени, сохраняютъ, однако, реальныя черты восточнаго типа: таковы, напримѣръ, сирійскія и даже армянскія (989 года) миніатюры Эчміадзинскаго Евангелія, изданныя профессоромъ I. Стриговскимъ («Благовѣщеніе» на рис. 108 и «Поклоненіе волхвовъ» на рис. 109).



109. «Поклоненіе волхвовъ» — миніатюра армянскаго текста 989 года въ Эчміадзинскомъ Евангеліи.

Именно въ эту эпоху, наряду съ разработкою торжественныхъ икон-

ныхъ темъ и «моленныхъ» изображеній, мы и въ самыхъ историческихъ сюжетахъ евангелія встрѣчаемъ проходящую по грубой реалистической основѣ сиро-египетскихъ композицій иконную идеализацію. Такъ, на диптихѣ-окладѣ изъ слоновой кости реалистическая тема Рождества Христова (рис. 110 и 111) съ Младенцемъ, лежащимъ, подъ навѣсомъ, въ ясляхъ, среди вола и осла, и съ дремлющими сидя, въ тиши ночной, Божіею Матерью и Іосифомъ, обставляется рядомъ погрудными изображеніями ангеловъ, приносящихъ съ неба привѣтъ родившемуся и помѣщенныхъ внутри торжественныхъ вѣнковъ-медальоновъ. По сторонамъ «Поклоненія волхвовъ» (рис. 112), въ подобныхъ же вѣнкахъ, изображены евангельскія эмблемы. Подобнымъ же образомъ мелкія пластинки окладовъ слоновой кости, представляющія (рис. 113 и 114) «Благовѣщеніе» у источника, задаются высшими стилистическими задачами: видно желаніе представить возможно величавѣе явленіе ангела, только что слетѣвшаго съ небесъ, еще не опустившаго вполнѣ широкихъ крылъ, и, съ другой стороны, представить возможно нѣжнѣе и трогательнѣе испуганную фигуру юной дѣвы, склонившейся къ источнику, бьющему изъ скалы, и испуганной явленіемъ. Сравнивая по стилю одновременную съ ними пластинку изъ собранія графа Г. С. Строганова (рис. 115), съ изображеніемъ, въ трехъ группахъ фриза, «Благовѣщенія»,



110. Часть оклада изъ слоновой кости въ ризницѣ Миланскаго собора. Garrucci, tav. 454.

«Испытанія водою» и «Путешествія въ Виѳлеемъ», грубо-реалистической сирійской манеры, мы можемъ ясно наблюдать движеніе и ростъ византійскаго стиля.

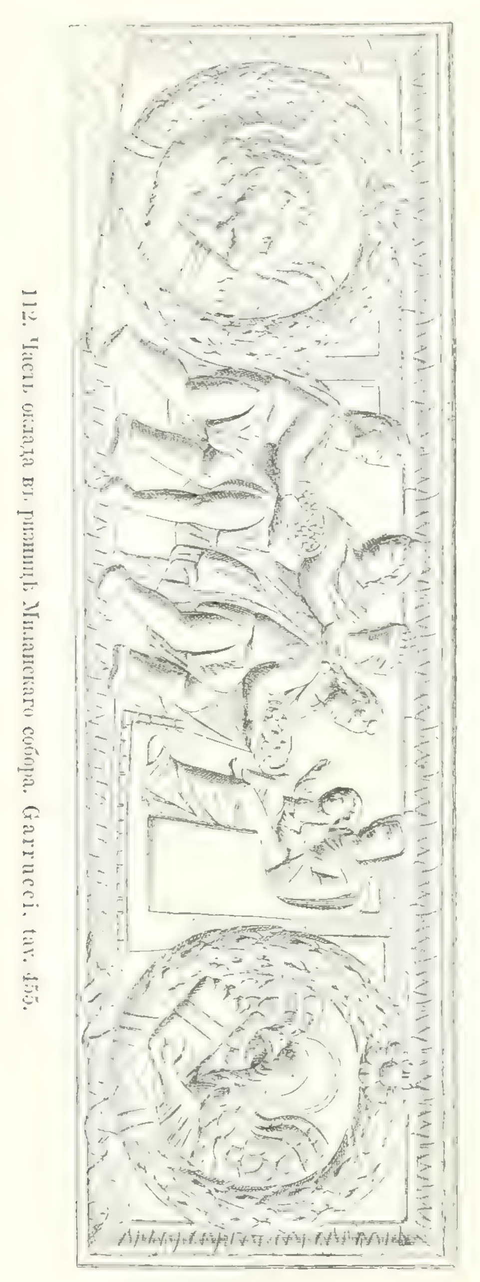
Итакъ, уже и въ Равеннскихъ мозаикахъ, и въ миніатюрахъ, и въ мелкихъ дошедшихъ до насъ скульптурахъ мы встрѣчаемъ, помимо греко-восточнаго вліянія, слѣды и черты стиля, который, по его явному родству съ позднѣйшимъ византійскимъ искусствомъ, долженъ быть тоже опредѣленъ, какъ византійскій. И въ послѣдующихъ произведеніяхъ и мелкихъ издѣліяхъ VI вѣка мы должны будемъ, болѣе или менѣе постоянно, ощущать присутствіе этого стиля и манеры, еще не опредѣлившихся вполнѣ, но ясныхъ и устойчивыхъ. Правда, ходъ изслѣдованій послѣдняго времени былъ иной и направлялся къ изысканію сиро-египетскихъ вліяній, но это и понятно, такъ какъ все предыдущее построеніе исторіи слишкомъ огульно на первыхъ порахъ окрестило искусство V и VI столѣтій «византійскимъ». Извѣстно, далѣе, какъ рѣзко мѣняются стиль и типы на Равеннскихъ саркофагахъ V—VI вѣковъ, по сравненію съ древне-христіанскими и римскими IV—V вѣковъ: перемѣна почти та же, что въ живописи, какъ замѣна сиро-египетскими типами эллинистическихъ. Однако, на Равеннскихъ саркофагахъ, кромѣ грубой массивности фигуръ, реальности типовъ и усиленныхъ движеній, замѣчается также другой устойчивый стиль, особая характерная манера и мастерство. Въ консульскихъ диптихахъ VI вѣка наблюдается еще болѣе стремленія къ стильной манерѣ, выработкѣ формъ, особенно драпировокъ, и трудно было бы не связывать этихъ чертъ съ потребностями столичныхъ круговъ, правительственныхъ заказовъ, и отрицать участіе старыхъ мастерскихъ Италіи и новыхъ въ Константинополѣ, хотя, конечно, многія работы изъ слоновой кости могли быть исполняемы въ Александріи, на самомъ мѣстѣ ея оптовой продажи, вблизи отъ ея родины.



111. Часть пиксиды изъ абб. Верденъ въ Кенсингт. Музеѣ. Garrucci, 438,1.

Итакъ, мы выдѣляемъ въ диптихахъ и окладахъ VI вѣка, кромѣ общей греко-восточной (стилистической и иконографической) основы, еще ея переработку въ византійскомъ стилѣ, и, согласно съ тѣмъ, извѣстный иконографическій прогрессъ, сопровождающій движеніе художественное.

Именно въ нашей темѣ мы наблюдаемъ въ эту эпоху характерный переходъ отъ «историческихъ» темъ къ «иконнымъ»: напримѣръ, отъ «Поклоненія волхвовъ» къ иконному (моленному) образу Божіей Матери, сидящей на тронѣ, съ Младенцемъ передъ нею или на лѣвой ея рукѣ, и окруженной (по сторонамъ или сзади престола) двумя архангелами. Гдѣ именно этотъ моленный образъ выдѣлился изъ исторической темы: въ алтарныхъ мозаикахъ, или же именно въ диптихахъ, въ срединныхъ тяблахъ окладовъ, въ иконахъ на деревѣ, — это является болѣе или менѣе безразличнымъ, а, главное, невозможнымъ для постановки въ настоящее время; но мы отсюда получаемъ нѣкоторое руководство для историческаго расположенія нашего матеріала, хотя бы впредь до иного, болѣе точнаго. Если мы при этомъ увидимъ связь между историческими композиціями и сиро-египетскимъ мастерствомъ, съ одной стороны, и обратно — между иконными темами и византійскимъ стилемъ, то мы найдемъ ясное подкрѣпленіе принятаго распорядка. Но, говоря кратко, художественнымъ центромъ для исполненія такихъ выдающихся по мастерству и по щегольству работы произведеній, какъ знаменитый ангелъ Британскаго Музея[1]), въ VI вѣкѣ, когда этотъ диптихъ могъ быть сдѣланъ, мы считаемъ только Константинополь и не можемъ принять ни Александрійскаго его происхожденія (сравненіе его съ каѳедрою



112. Часть оклада въ ризницѣ Миланскаго собора. Garrucci. tav. 455.

1) См. сводъ литературы и мнѣній объ этомъ памятникѣ у Дальтона: Byz. art and arch., стр. 200—2. fig. 121.

«Максиміана» въ Равеннѣ не выдерживаетъ критики), ни тѣмъ болѣе — Антіохійскаго.

Каѳедра Максиміана въ Равеннѣ, сравнительно съ этимъ памятникомъ, будетъ, конечно, грубая, «кустарная», провинціально-манерная и



113. Рельефъ въ собр. м. Campo Santo ted. въ Римѣ.



114. Рельефъ оклада слоновой кости въ ризницѣ Миланскаго собора.



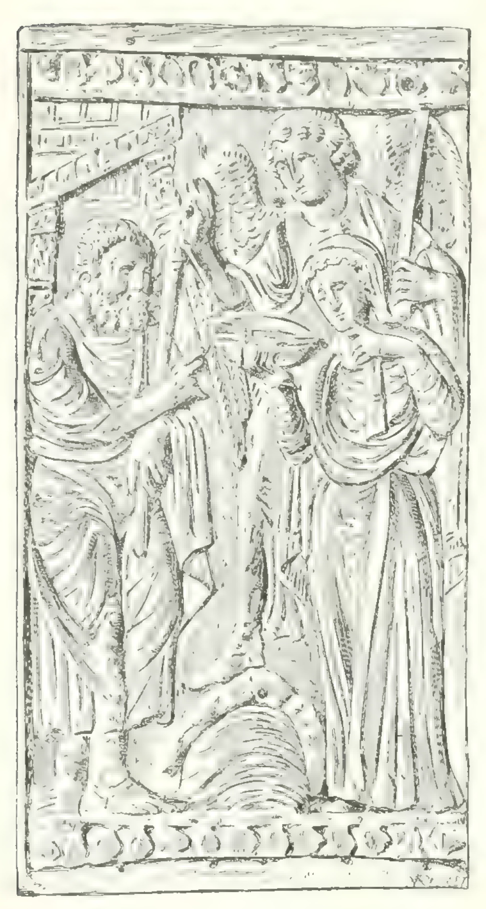
115. Пластинка оклада б. въ собр. Крауфорда, изъ коллекціи графа Г. С. Строганова.

тяжелая работа, а ея происхожденіе изъ Александріи доказывается какъ исторически (извѣстнымъ свидѣтельствомъ о дарованіи въ 1001 г. дожемъ П. Орсеоло), такъ и съ точки зрѣнія иконографической (если только, наконецъ, такая точка зрѣнія установится въ научномъ смыслѣ); при томъ же, на эту каѳедру изведено такое количество слоновой кости, что естественно было бы, помимо всякихъ извѣстій, соображать объ ея происхожденіи, такъ сказать, «съ мѣста» слоновой кости [1]).

---

1) См. литературу и пр. у Дальтона, 203—7 и Stuhlfauth, Die altchristliche Elfenbeinplastik, 1896, 86—92; Venturi, fig. 278—307, p. 466—475.

Между рельефами каѳедры Максиміана пять пластинокъ на задней ея сторонѣ, въ серіи евангельскихъ и апокрифическихъ сюжетовъ, представляютъ Богородицу [1]: на первомъ мѣстѣ стоитъ Благовѣщеніе, далѣе Испытаніе водою, Путешествіе въ Виѳлеемъ, Рождество Христово и Поклоненіе волхвовъ. Общій типъ ихъ настолько одинаковъ, что по одной пластинкѣ можно угадать всѣ остальныя, и грубо тяжелый образъ Богородицы и ангеловъ только усиливается въ грузныхъ фигурахъ Іосифа; этой грубости, несомнѣнно введенной въ искусство вліяніемъ сиро-египетскаго монашества, отвѣчаютъ и вульгарность композицій и даже выборъ нѣкоторыхъ темъ и моментовъ представленія. 1. Въ Благовѣщеніи Божія Матерь сидитъ въ плетеномъ креслѣ; повернувшись слегка, на привѣтствіе ангела, она кладетъ правую руку на грудь, въ соотвѣтствіе вопроса о самой себѣ; ангелъ подходитъ легко, на цыпочкахъ, и, поднявъ руку, благословляетъ именословно. 2. Испытаніе водою Маріи (рис. 116) у вратъ храма совершается первосвященникомъ (скипетръ), въ присутствіи ангела; источникъ изображенъ по сирійскому типу, въ видѣ бьющаго изъ земли родника минеральной воды. 3. Еще характернѣе Путешествіе въ Виѳлеемъ: сверху ангелъ возвѣщаетъ во снѣ Іосифу повелѣніе идти въ Виѳлеемъ, а внизу Іосифъ снимаетъ съ осла Божію Матерь, почувствовавшую приближеніе родовъ: ангелъ останавливаетъ мула. 4. Въ темѣ «Рождества» (рис. 117) Младенецъ, лежащій на каменныхъ ясляхъ, въ деревянной качалкѣ, спеленатъ; къ лежащей на матрасѣ Божіей Матери подошла Саломея, показывающая ей усохшую руку, которую она подымаетъ другою рукою. 5. «Поклоненіе волхвовъ» (рис. 118) представлено, по необхо-



116. Рельефъ каѳедры Максиміана въ Равеннѣ.

[1] Всѣ пластинки воспроизведены въ изд. Venturi, A. Storia d. a. it., I. fig. 296—310.

димости, на узкой пластинкѣ, только въ группѣ Божіей Матери съ Младенцемъ, архангела и Іосифа за кресломъ Божіей Матери. Надъ группою видна звѣзда и листва деревьевъ. Божія Матерь склонилась слегка къ Младенцу, который по ея указанію, слагаетъ правую руку для благословенія; архангелъ приглашаетъ волхвовъ подойти.



117. Пластинка каѳедры Максиміана въ Равеннѣ.

Тотъ же грубый и тяжелый стиль наблюдается и въ позднѣйшихъ копіяхъ древнехристіанскихъ скульптуръ (ср. напримѣръ, пластинку изъ собранія Тривульци, рис. 119), но, что́ для насъ важно, и тутъ замѣчается, если не въ фигурахъ, то въ драпировкахъ стремленіе къ изящному рисунку.

Въ извѣстномъ соборѣ города Монцы, въ окрестностяхъ Милана — гдѣ короновались нѣкогда римскіе императоры, хранится доселѣ въ ризницѣ рядъ ампуллъ, флаконовъ и мелкихъ сосудовъ[1]), принесенныхъ изъ Палестины въ самомъ концѣ VI или въ самомъ началѣ VII столѣтія и, по преданію, присланныхъ изъ Рима папою Григоріемъ I-мъ (умеръ въ 605 г.) ломбардской королевѣ Теодолиндѣ. Однако, это преданіе подтверждается лишь въ той части, что сосуды принесены изъ Рима во времена папы Григорія: даръ Теодолиндѣ не подтверждается. Тѣмъ не менѣе, безусловно досто-

1) См. литературу въ Dict. d'arch. chr. par Cabrol, v. *ampulla*.

вѣрно происхожденіе сосудовъ изъ Св. Земли, въ концѣ VI вѣка. Одна часть этихъ сосудовъ, въ видѣ крохотныхъ стеклянныхъ флаконовъ съ елеемъ отъ



118. Пластинка на каѳедрѣ Максиміана въ Равеннѣ.

лампадъ у гробовъ свв. мучениковъ и святыхъ мѣстъ, еще доселѣ закупорена кусочками пергамента съ разобранными нынѣ отрывками надписей.

Другая часть (рис. 120) принадлежитъ къ отдѣлу такъ называемыхъ ампуллъ (большинство свинцовыя, штампованныя, нѣкоторыя, можетъ быть, и серебряныя и, слѣдовательно, исполненныя чеканомъ), т. е. плоскихъ



119. Рельефъ собр. Тривульци, по рис. Garrucci, 459,1.

круглыхъ сосудовъ, въ видѣ двухъ спаянныхъ между собою блюдечекъ, съ особымъ круглымъ горлышкомъ, на которомъ устроены петли для ношенія этого рода сосудовъ (съ виномъ, елеемъ) на цѣпочкахъ[1]. Обѣ выпуклыя стороны ампуллъ покрыты рельефными изображеніями, полученными посредствомъ штампа или чекана (выбивкою шаблономъ или штемпелемъ). Всѣ 16 ампуллъ — одновременной работы, исполнены, очевидно, рѣзчиками

1) Антонинъ изъ Пьяченцы упоминаетъ обычай раздачи ампуллъ съ елеемъ отъ древа Креста: et dum adoretur Crux, offertur oleum ad benedictionem ampullis mediis. Tobler, Itinera, p. 102.

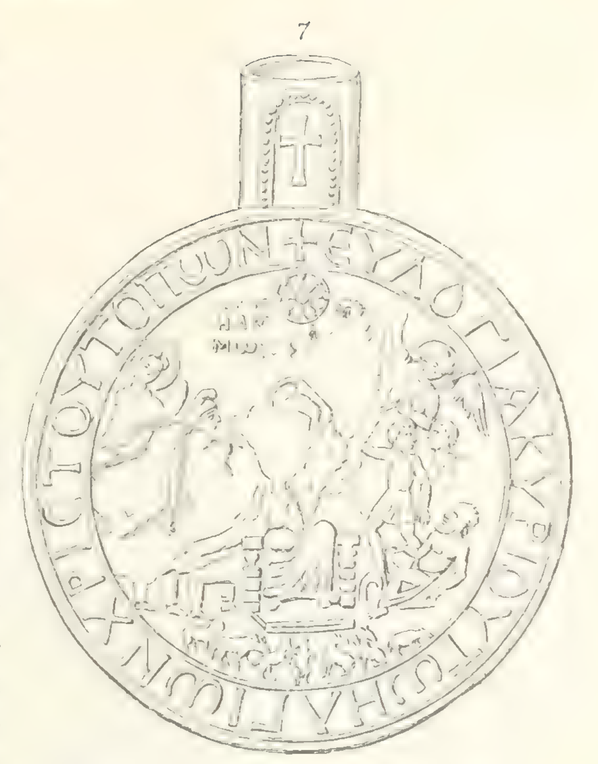


120. Свинцовыя ампулы изъ Св. Земли въ соборной ризницѣ Монцы.

во второй половинѣ VI столѣтія и носятъ его характеръ[1]). Большинство

1) См. литературу объ ампуллахъ съ XVIII в., антикварную, не археологическую, при ст. *Ampules à eulogie* Dictionnaire Cabrol. На рисункѣ со старой фотографіи (рис. 120) Біанки, фотограф. въ Монцѣ, можно видѣть 16 ампуллъ; на отдѣльномъ щиткѣ въ ризницѣ развѣшаны стеклянные флаконы изъ Св. Земли, какъ видно по древнимъ этикетамъ. Мы должны предпочесть невѣрные, но ясные рисунки атласа Гарруччи неразличимымъ фотографіямъ.

ампуллъ украшены съ обѣихъ сторонъ только однимъ изображеніемъ, и лишь на одной особенно большой ампуллѣ, въ семи кругахъ, представлено семь разнородныхъ сюжетовъ. Разборъ этихъ сюжетовъ и соотвѣтственныя надписи, окружающія ихъ, показываютъ, что эти ампуллы происходятъ изъ различныхъ святыхъ мѣстъ Іерусалима и его окрестностей: Виѳлеема, Іерихона, Назарета [1]) и пр.



121. Ампулла Монцы. Garrucci, 433,7.

Два рисунка (рис. 121 и 122) на этихъ ампуллахъ, представляющіе «Поклоненіе волхвовъ», являются варіантами одной и той же композиціи, воспроизводящей, повидимому, монументальное изображеніе этой сцены или въ Виѳлеемской мозаикѣ или въ Іерусалимѣ. Вокругъ двухъ изображеній того же событія читается греческая надпись: **ЄΛΑΙΟΝ ΞΥΛΟΥ ΖΟΗϹ ΤѠΝ ΑΓΙѠΝ ΧΥ ΤΟΠѠΝ**—«Елей отъ Древа Жизни святыхъ мѣстъ Христовыхъ», что показываетъ, что ампулла была получена изъ часовни Животворящаго Древа; на третьей ампуллѣ надпись: **ЄΥΛΟΓΙΑ ΚΥΡΙΟΥ ΤѠΝ ΑΓΙѠΝ ΧΡΙϹΤΟΥ ΤΟΠѠΝ**. Затѣмъ, на одномъ изъ этихъ изображеній композиція является (рис. 123) съ большею жизненною художественностью,



122. «Поклоненіе волхвовъ» на ампуллѣ Монцы. Garrucci, 434,1.

1) Д. В. Айналовъ. Эллен. основы, стр. 168 и сл.; ст. «Іерусалимъ христ.» въ «Правосл. Энциклопедіи» подъ ред. проф. Н. Н. Глубоковскаго, VI, 494–8.

чѣмъ на второмъ, но по приписанному сбоку слову ΜΑΓΟΙ напоминаетъ уже миніатюру или роспись, снабженную для нагляднаго понятія надписями. Волхвы и пастыри раздѣлены на двѣ группы, но фигуры сочинены какъ бы въ пирамидальномъ или фронтонномъ построеніи. Средняя группа Божіей Матери съ Младенцемъ отличается большими размѣрами (рис. 124), и, кромѣ того, надъ нею въ кругу помѣщена большая восьми-лучевая звѣзда. Божія Матерь торжественно возсѣдаетъ здѣсь съ Младенцемъ Отрокомъ на ея колѣнахъ, благословляющимъ и держащимъ свитокъ. Фигура Божіей Матери юнаго, но матрональнаго типа, окутанная съ головою въ тонкое покрывало мафорія. Голова Младенца заключена въ крестообразный нимбъ, съ тремя драгоцѣнными камнями, въ каждомъ рукавѣ креста. Византійскій тронъ, массивный внизу, снабженъ подушкой; верхъ его исполненъ изъ тонкихъ жердей, завѣшанныхъ легкою матеріей. Наверху, по сторонамъ Божіей Матери, видны два летающіе ангела, которые, обращаясь къ людямъ, указываютъ имъ на звѣзду Рождества на небѣ. Затѣмъ, по сторонамъ этой группы, въ пирамидальномъ порядкѣ, справа отъ Божіей Матери — три волхва, подносящіе дары, и одинъ изъ нихъ, по требованіямъ композиціи, представленъ колѣнопреклоненнымъ; слѣва — три пастуха, въ живыхъ позахъ, указывая другъ другу на звѣзду, подходятъ къ группѣ Матери съ Младенцемъ, при чемъ одинъ изъ нихъ будитъ спящаго сидя товарища. Подъ этою сценою находится, во-первыхъ, поясная надпись: ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ ΜΕΘ ΗΜΩΝ Ο ΘΣ — и затѣмъ, внизу — прыгающее стадо и отдѣльно лежащія козы. Весьма возможно, что послѣдняя декоративная деталь была воспроизведена и въ мозаикѣ, подобно разнообразнымъ сценамъ природы, которыя, согласно александрійскому вкусу, въ такомъ изобиліи появлялись въ христіанскихъ мозаикахъ Константиновской эпохи.


123. Ампулла Монцы. Garrucci. 433,9.

Другое изображеніе того же сюжета, на лицевой сторонѣ третьей ам-

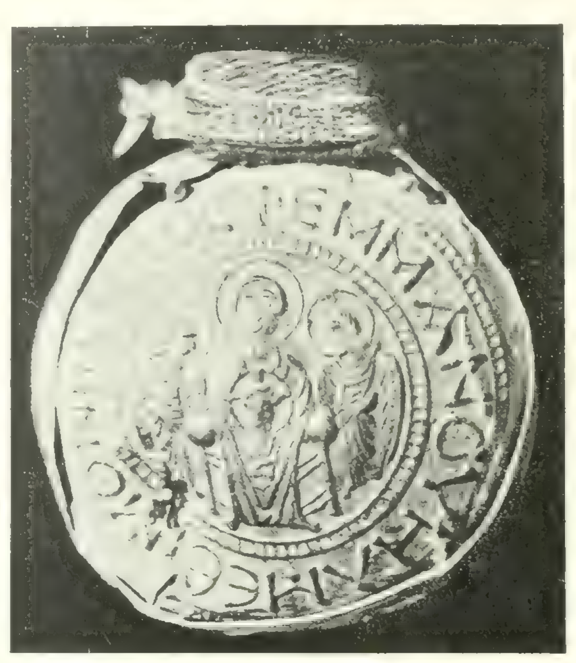
пуллы (рис. 122) обратная сторона представляетъ, въ кругу изъ апостольскихъ бюстовъ, Гробъ Господенъ въ саду, окруженный мироносицами и ангелами), даетъ схематическую постановку трехъ волхвовъ и трехъ пастырей, стоящихъ въ рядъ по сторонамъ группы, представленной въ тѣхъ же чертахъ. Волхвы подносятъ дары; переговариваясь другъ съ другомъ, подходятъ пастыри, поднимая руки къ небу. Насколько эта постановка есть дѣло рѣзчика или же копируетъ какую либо новую монументальную композицію, мы догадаться не можемъ; возможно, скорѣе, первое, такъ какъ въ данномъ случаѣ и прочія детали разбиты по правиламъ медальоннаго дѣла, а именно: вмѣсто прежнихъ слетающихъ ангеловъ здѣсь, въ сегментѣ, представлены два ангела, какъ двѣ Викторіи, поднимающіе къ небу въ своемъ полетѣ монограмму Спасителя, прежняя же сцена ликующаго стада сокращена здѣсь въ несложную схему.



124. «Поклоненіе волхвовъ». Ампулла Монцы.

Но важнѣйшимъ для насъ иконографическимъ типомъ Божіей Матери на ампуллахъ является ея особо торжественное изображеніе, заключенное въ малый кругъ и окруженное тою же греческой надписью: ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ и пр., на лицевой сторонѣ одной (рис. 125 и 126) ампуллы. Къ несчастью, рѣзчикъ формъ для этой модели или самъ уже не имѣлъ хорошаго и вполнѣ яснаго образца, или настолько небрежно исполнилъ настоящую схему, что детали типа (см. рис. 126) по фотографіи остаются не вполнѣ ясными. Сама композиція не оставляетъ ничего желать съ точки зрѣнія примѣненія медальонныхъ правилъ, — настолько заполненъ тремя фигурами весь взятый кругъ; но за то эти фигуры являются только схемою людей и ангеловъ съ

крыльями и представляютъ минимальныя оконечности. Главный же недостатокъ этой торжественной композиціи Божіей Матери, сидящей на тронѣ, съ Младенцемъ на рукахъ, заключается въ полной неясности того, какъ изображенъ Младенецъ: ясно различается только голова, заключенная въ крестообразный нимбъ, но не видно тѣла и ногъ, или скрытыхъ въ складкахъ одежды Матери, или вовсе не изображенныхъ. Можно думать даже, что здѣсь рѣзчикомъ безсознательно воспроизведена схема изображенія Божіей Матери, держащей не Младенца, но медальонъ или щитокъ съ головою Эммануила.





125. Ампулла Монцы. Garrucci, 434,8.

126. Изображеніе Божіей Матери съ Младенцемъ на ампуллѣ Монцы.

На другихъ ампуллахъ (рис. 127—132) Божія Матерь является въ композиціи «Вознесенія Господня», которое, однако, передается разно (замѣчается четыре варіанта), при чемъ въ изображеніи Божіей Матери ясно вскрывается уже и опредѣленная богословская тема: Богоматерь представляетъ центральную фигуру среди апостоловъ, и въ то время, какъ большинство ихъ, волнуясь, обращаются другъ къ другу съ вопросами и жестами удивленія, Божія Матерь, подымая руки къ небу, даетъ образъ Церкви, оставленной на землѣ возносящимся Спасителемъ. Въ одномъ изъ рисунковъ надъ головою Божіей Матери виденъ сходящій на нее Св. Духъ въ видѣ голубя и Десница въ небесныхъ лучахъ. Повидимому, эти варіаціи повторяютъ мозаику храма на Елеонѣ[1]. Образъ Божіей Матери въ «Благо-

1) Попутно замѣтимъ, что равнымъ же образомъ изображеніе «Распятія» (рис. 127) въ видѣ креста, съ головою Спасителя наверху его и Адамомъ и Евою у подножія креста, даетъ



127. Ампулла Монцы. Garrucci, 433,8.

128. Ампулла Монцы. Garrucci, 433,10.

129. «Возн. Госп.». Амп. Монцы. Garrucci, 435,1.

130. Ампулла Монцы. Garrucci, 434,3.

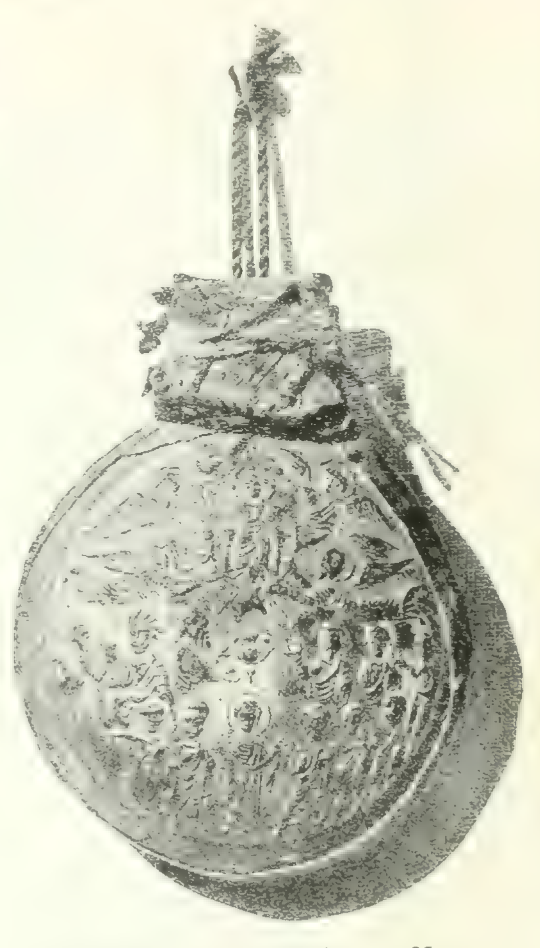
не новую «символическую композицію», но, повидимому, также копію съ изображенія того креста на ковчегѣ (или дверцѣ его) Животворящаго Древа въ Іерусалимѣ, который назывался νικητήριον. То же изображеніе на крестѣ въ мозаикѣ Римской церкви св. Стефана Круглаго.

вѣщенія», «Посѣщенія Елисаветы» и «Рождествѣ Христовомъ» (рис. 127. ср. рис. 133) ничѣмъ не отличается отъ разсмотрѣнныхъ выше.

Рядомъ съ ампуллами, и по иконографическимъ темамъ и по стилю, близко напоминающему кодексъ Рабулы, мы поставимъ замѣчательную (рис. 134) икону, точнѣе — образокъ на доскѣ, несомнѣнно вывезенный изъ Св. Земли въ началѣ VII вѣка и въ 1903—6 гг. найденный, вмѣстѣ съ другими, поразительными по рѣдкости, древностями, въ такъ называемомъ Латеранскомъ сокровищѣ, заключенномъ нѣкогда (нынѣ въ Ватиканскомъ Музеѣ) внутри алтарнаго престола капеллы Sancta Sanctorum въ Латеранѣ[1]). Икона эта написана на верхней дощечкѣ небольшого ящика (0.24 дл. и 0.18 шир.), въ которомъ сохранялись, въ песчаной плотной массѣ, различныя реликвіи и частицы (уцѣлѣли лишь кусочки матеріи, дерева, камешки), съ надписями по гречески: ΑΠ΄ΒΗΘΛΕΕΜ, ΑΠ΄CΙΩΝ, «изъ Скиѳополя» (?), «изъ Геннисарета» (?). Иконки представляють пять крохотныхъ таблеть, подѣленныхъ на три пояса: въ среднемъ представлено «Распятіе», въ




131. Ампулла Монцы. Garrucci. 434.3.


132. «Вознесеніе Господне». Ампулла Монцы.

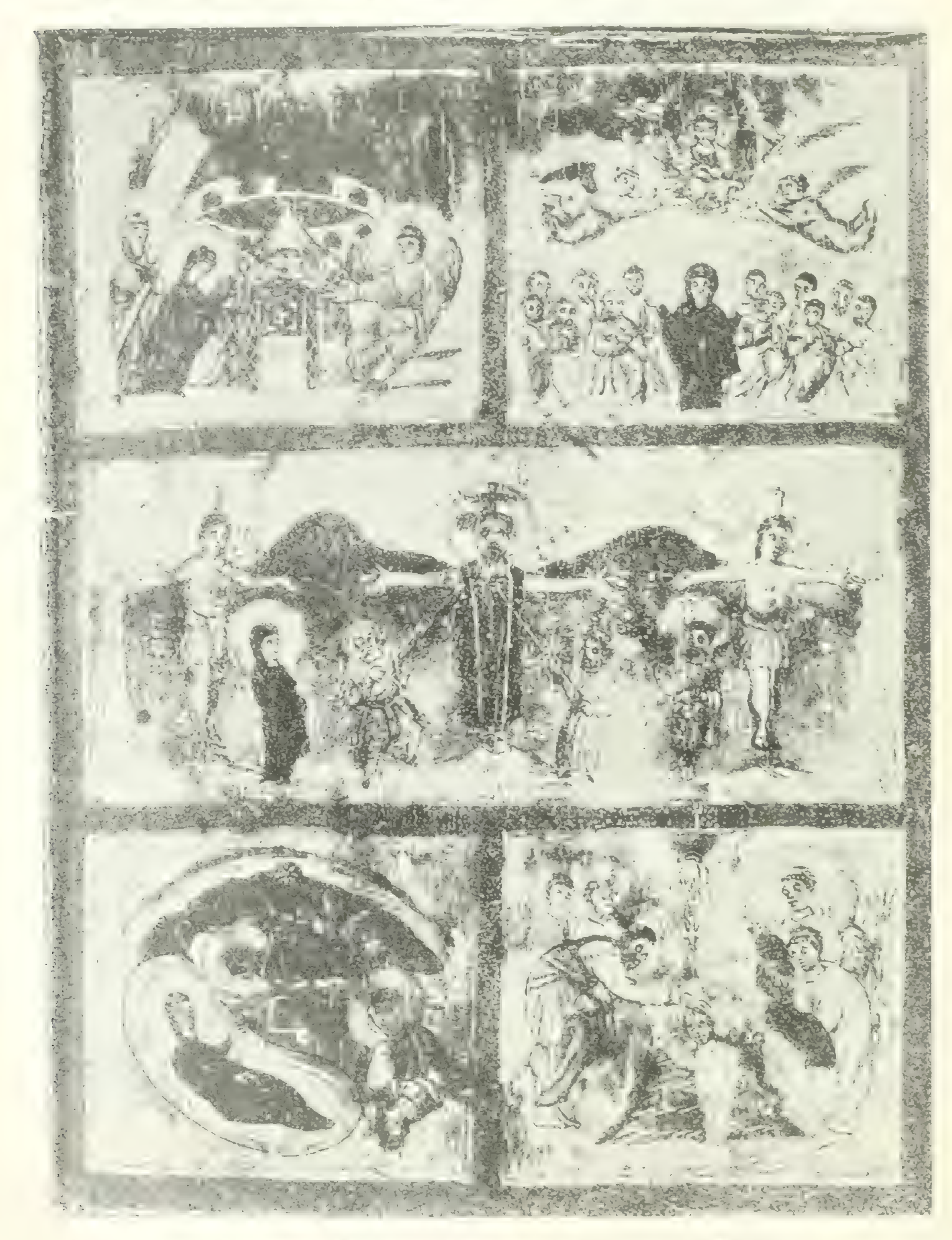
1) Ph. Lauer. Le Trésor du Sancta Sanctorum. 1906, Mon. Piot, XV, pl. XIV, 2.



133. Древне-христіанскій рельефъ Благовѣщенія Божіей Матери въ Равеннскомъ соборѣ.

двухъ верхнихъ — Жены мироносицы у Гроба и Вознесеніе Господне, а въ двухъ нижнихъ — Рождество Христово и Крещеніе. Въ иконописныхъ композиціяхъ этихъ сюжетовъ много деталей, необыкновенно важныхъ какъ для

возстановленія древнѣйшей иконописи, не перешедшей въ Византійскую потому именно, что она многое выработала передъ самою иконоборческою



[illegible] въ Ватиканскомъ Музеѣ.

эпохою, такъ и для изученія самыхъ древностей и святынь Св. Земли. Такъ, напримѣръ, видъ Гроба въ формѣ рѣшетчатаго шатра, съ коническимъ верхомъ изъ золоченаго серебра, и поверхъ его большого «хора» или вѣнечной люстры, съ украшеніями изъ драгоцѣнныхъ камней, напоминаетъ тѣ *rotae*, о которыхъ разсказываютъ древніе паломники при описаніи Елеона и другихъ святынь. Далѣе, Виѳлеемская пещера съ каменными яслями также должна представлять подобіе вида этой пещеры въ дѣйствительности. Столь же любопытны по иконографическимъ и реальнымъ даннымъ Вознесеніе и Распятіе. Для нашей темы важенъ типъ Божіей Матери: юной матроны, съ сирійскими чертами лица, закутанной наглухо въ *темный* (почти черный — густого лиловаго цвѣта) мафорій и въ темно-лиловомъ, также почти черномъ хитонѣ, съ красными башмаками. На мафоріи, — какъ на челѣ, такъ и на обоихъ плечахъ, — имѣются золотые крестики изъ 4-хъ точекъ въ видѣ ромбика. Этотъ образъ юной матроны, съ бѣлымъ ручникомъ на поясѣ и въ пурпурномъ мафоріи, покрывающемъ ее съ головою, поверхъ бѣлаго чепца по волосамъ, представляется также общимъ типомъ благочестивой жены, который на этой же самой иконѣ повторенъ, напримѣръ, въ образѣ одной жены мироносицы. Божія Матерь представлена здѣсь: «орантою» — въ схемѣ «Вознесенія Господня», скорбною — въ сценѣ Распятія и лежащею родильницею — въ «Рождествѣ». Наконецъ, сирійское происхожденіе этой иконы можетъ быть, въ заключеніе, подтверждено и указаніемъ на явленіе ангела мироносицамъ. Въ этой миніатюрѣ-иконѣ мы имѣемъ, затѣмъ, наиболѣе реальное и древнѣйшее изображеніе киворія Гроба Господня и самой ротонды храма. Здѣсь представлена какъ разъ та металлическая рѣшетчатая часовня, съ пирамидальнымъ верхомъ и богато украшенными арками, о которой говорятъ всѣ древнѣйшіе Палестинскіе паломники[1]: верхъ этой восьми-сторонней часовни сведенъ пирамидальнымъ шатромъ, также упоминаемымъ у паломниковъ. Затѣмъ, поверхъ киворія виситъ большой хоросъ или корона металлическая, съ мѣстами для лампъ, освѣщающая внутренность ротонды. Внутри ротонды виденъ престолъ, поставленный на ея восточной сторонѣ. Ангелъ сидитъ на камнѣ у открытой въ часовню двери. Такимъ образомъ, Гробъ Господенъ представленъ здѣсь, согласно иконописному обычаю, въ томъ именно видѣ, въ какомъ онъ былъ, когда эта иконописная тема составлялась. Ко всему этому надо присоединить, что первая жена мироносица, спѣшно идущая къ открытымъ дверямъ, представлена — въ общемъ и во всѣхъ подробностяхъ убора — такъ же точно, какъ сама Божія Матерь. А такъ какъ и у нея на мафоріи имѣются три золотыхъ звѣздочки, — надъ челомъ и по обоимъ пле-

1 Археологическое путешествіе по Сиріи и Палестинѣ. 1904, стр. 167—170, 181—183.

чамъ, то ясно, что никакого спеціальнаго значенія для самой Божіей Матери въ древнѣйшую иконографическую эпоху этого рода аттрибутъ не имѣлъ.

Подобнымъ же памятникомъ является и замѣчательный эмалевый крестъ, сохраненный въ томъ же Латеранскомъ кладѣ[1]) и также относящійся къ сиро-египетскому, не византійскому искусству, и важный, вмѣстѣ съ немногими мелкими бляшками, уцѣлѣвшими отъ VII—VIII столѣтій на Кавказскихъ иконахъ, какъ вещественное доказательство восточнаго происхожденія перегородчатой византійской эмали. На Латеранскомъ крестѣ имѣются сюжеты: Благовѣщеніе, Посѣщеніе Елисаветы, Путешествіе въ Виѳлеемъ, Рождество, Поклоненіе волхвовъ, Срѣтеніе и Крещеніе. Повсюду Божія Матерь имѣетъ видъ юной матроны, облаченной въ пурпуръ (въ Путешествіи одежды голубыя), и композиціи сюжетовъ здѣсь тѣ же, только болѣе сокращены. Любопытно, что кромѣ общаго изумруднаго фона, избраннаго для всѣхъ сюжетовъ, гамма красокъ въ нихъ почти та же, что въ мозаикахъ Равенны.



135. Образъ Божіей Матери на шелковомъ коптскомъ кладѣ. Собр. проф. І. Стриговскаго.

Въ дополненіе къ нашему обзору греко-восточной иконографіи Божіей Матери въ періодъ, предшествующій иконографическому, можно указать нѣсколько (рис. 135 и 136) коптскихъ и греко-восточныхъ матерій съ евангельскими изображеніями, въ которыхъ имѣется образъ Божіей Матери[2]). Между ними на первомъ мѣстѣ приходится пока поставить куски

1) Lauer, l. c., pl. VI.

2) Напримѣръ, «Поклоненіе волхвовъ»: Dalton, fig. 366, «Благовѣщеніе»: ib., fig. 381.

ткани, вынутые въ томъ же Латеранскомъ кладѣ[1]), который только что нами упомянутъ. Ткани эти попали на Западъ вмѣстѣ съ мелкими частицами мощей, которыя въ нихъ завертывались, въ видѣ кусковъ, которымъ однако же придавали цѣнность. Часто нѣкоторые куски тканей, вынимаемые вмѣстѣ съ частицами святыхъ мощей (большинство орнаментальныхъ тканей, открытыхъ собственно въ Европѣ, также принадлежитъ



136. «Благовѣщеніе» на коптской ткани въ Кенсингтонскомъ Музеѣ.

именно къ этому разряду древностей и сохраняется въ соборныхъ ризницахъ различныхъ епископскихъ городовъ Германіи и Франціи по преимуществу), сохранили прекрасно даже свои цвѣта, тогда какъ другіе, особенно шелковые, совсѣмъ разрушены. Такъ оказывается и въ Латеранскомъ кладѣ.

Прекраснымъ образчикомъ является шелковая ткань съ изображеніемъ Благовѣщенія въ кругу (рис. 137), 30 сантиметровъ въ поперечникѣ, на красно-пурпурномъ фонѣ. Божія Матерь представлена здѣсь сидя-

1) Phil. Lauer, pl. XV, p. 105—6.

щею на пышномъ, украшенномъ камнями тронѣ, съ подножіемъ; сбоку легкая тростниковая корзина на ножкѣ, наполненная пурпурной шерстью, которую Богоматерь прядетъ. Она облачена, сплошь съ головою, въ пурпурныя одѣянія, и голова ея заключена въ золотой нимбъ. Грубыя черты типа относятся на счетъ сирійскаго оригинала; легкое поднятіе правой руки должно выра-



137. Шелковая ткань изъ Латеранскаго сокровища въ Ватиканскомъ Музеѣ.

жать изумленіе къ словамъ ангела. Сравнительно съ фигурою Божіей Матери, ангелъ, стоящій передъ нею и облаченный въ свѣтлыя одежды, а поверхъ—въ бѣлый гиматій, разработанъ несравненно болѣе и напоминаетъ по контурамъ складокъ оригиналы VI—VII столѣтій. Нѣкоторою особенностью являются здѣсь два цвѣтныхъ квадрата на полѣ гиматія.



138. Шелковая ткань изъ Латеранскаго сокровища въ Ватиканскомъ Музеѣ.

Второй шелковый кусокъ (рис. 138) представляетъ обычную тему Рождества Христова[1], но въ особенной, пока не вполнѣ опредѣленной, иконописной схемѣ. Мѣсто дѣйствія обозначено наверху лещадными площадками скалистаго холмика: поверхъ ихъ на небѣ видна звѣзда. На фонѣ пещеры, открывающейся подъ скалами, видны два апокрифическихъ животныхъ, выходящихъ до половины — волъ и оселъ. Младенецъ, спеленатый, возлежитъ по срединѣ: по сторонамъ сидятъ и бесѣдуютъ Божія Матерь и Іосифъ (Божія Матерь не возлежащая, а Іосифъ не дремлющій). По всѣмъ этимъ признакамъ схема восходитъ къ древне-христіанскому искусству, не византійскому. Но одна подробность оказывается особенно характерною: Младенецъ положенъ поверхъ престола — квадратнаго и окутаннаго полосатою тканью (шелковою): такой подробности мы не находимъ ни въ древне-христіанскомъ, ни въ византійскомъ искусствѣ, а потому должны отнести ее къ той греко-восточной вѣтви, которую пока едва различаемъ, — то въ мелкихъ художественно-промышленныхъ издѣліяхъ древности, то въ различныхъ заносахъ на Западъ. Въ настоящемъ случаѣ весь характеръ исполненія тканей, типовъ и орнаментаціи цѣликомъ относится къ александрійскому искусству VI—VII столѣтій, а всѣ детали драпировки Іосифа и Божіей Матери (любопытны украшенія на полахъ мафорія) остались неизвѣстны византійскому искусству и отличаются высокимъ мастерствомъ. Издатели обращаютъ вниманіе на обиліе упоминаній о драгоцѣнныхъ тканяхъ, украшенныхъ подобными сценами, въ папской книгѣ (Liber Pontificalis) за вторую половину восьмого вѣка и первую половину девятаго, но, конечно, этотъ кусокъ можетъ относиться только къ VII—VIII вѣкамъ.

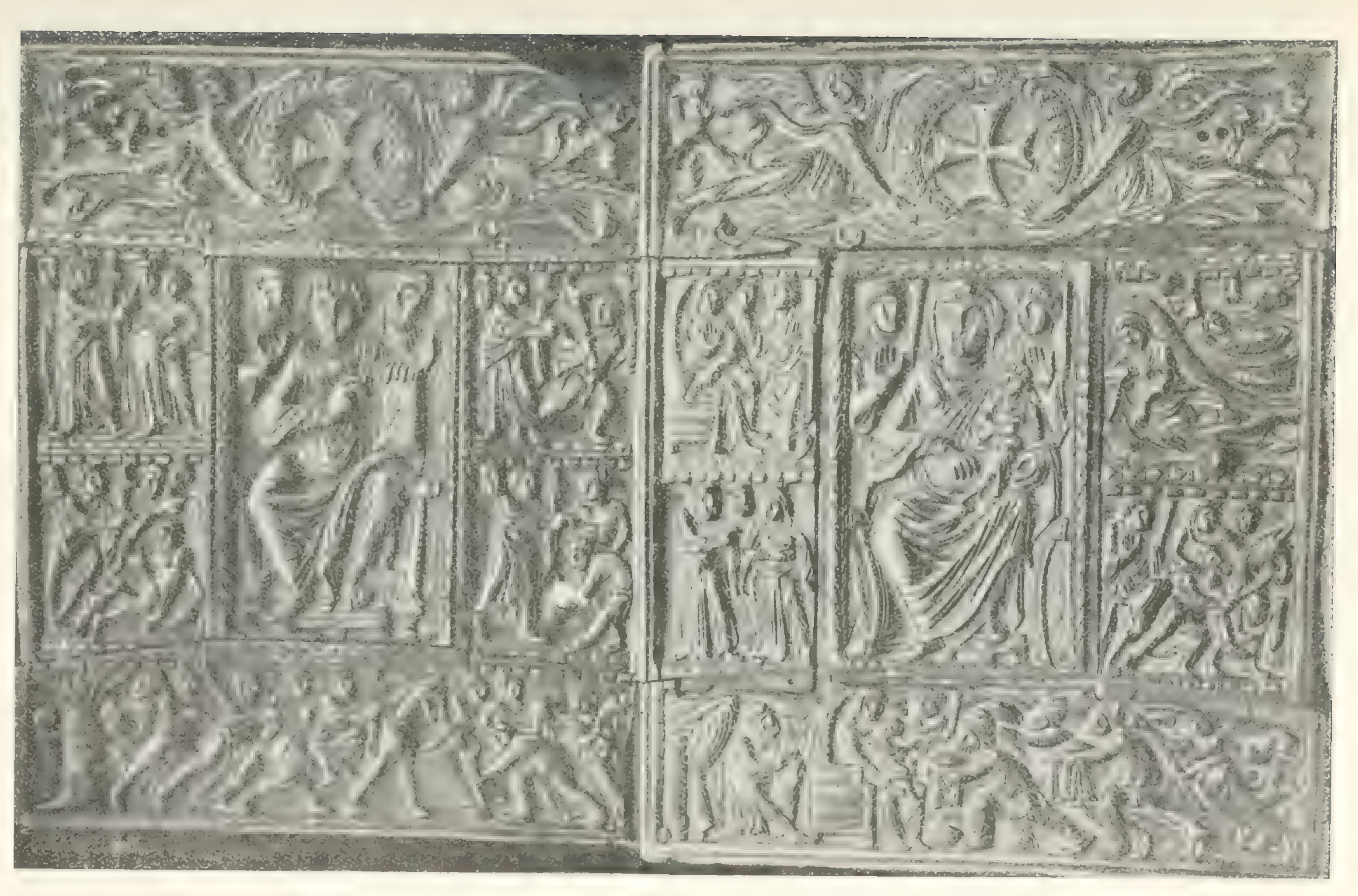
Къ тому же періоду христіанскаго искусства, отмѣченному вліяніемъ сиро-египетскаго искусства и иконографіи, относятся нѣсколько церковныхъ окладовъ, съ центральнымъ изображеніемъ Божіей Матери съ Младенцемъ среди архангеловъ, но еще съ поклоняющимися волхвами, или же и безъ нихъ, за недостаткомъ мѣста, однако съ тѣмъ же характеромъ «историческаго», не «иконнаго» перевода (послѣдній, какъ увидимъ, будетъ связанъ съ инымъ стилемъ и страною).

Эчміадзинскій диптихъ[2]), на которомъ (рис. 139) изображена въ среднемъ тяблѣ Божія Матерь съ Младенцемъ, кромѣ обычнаго верха, или верхней пластинки, на которой два ангела держатъ круглый медальонъ съ крестомъ, окруженъ еще пятью евангельскими сюжетами, изъ которыхъ одинъ заимствованъ изъ апокрифическихъ евангелій: Благовѣщеніемъ, Ро-

---

1) Lauer, pl. XVIII, 5.

2) Strzygowski. Das Etschmiadzin-Evangeliar. Byz. Denkm. I, 1892, Taf. I.



139. Диптихъ VI вѣка, служившій окладомъ Эчміадзинскаго Евангелія 989 года.

ждествомъ Христовымъ, Испытаніемъ водою, Бѣгствомъ въ Египетъ и Поклоненіемъ волхвовъ. Всѣ эти сюжеты переданы въ томъ оригинальномъ, тяжеломъ стилѣ, которымъ отличаются рельефы каѳедры Максиміана. Среднее изображеніе страдаетъ ничуть не меньшими недостатками, но въ то же самое время въ немъ эти недостатки тѣсно связаны со своеобразнымъ характернымъ стилемъ. Божія Матерь, обратившая свой взглядъ нѣсколько въ сторону направо,—очевидно, на подходящихъ волхвовъ,—изображена въ натуральной позѣ: она только что усадила Младенца на лѣвое, слегка приподнятое колѣно (эта нога поставлена на скамейку), но не успѣла еще отнять рукъ отъ Его фигуры. Сзади нея стоятъ два архангела, держа въ лѣвыхъ рукахъ скипетры, а правыми дѣлая жестъ умиленія передъ грудью. Характерное положеніе Младенца на лѣвомъ колѣнѣ Матери весьма важно для исторіи образованія типа (побочнаго) Божіей Матери, сидящей на престолѣ: со временемъ и этотъ типъ освободился отъ историческаго придатка въ видѣ волхвовъ и сталъ чисто иконнымъ.

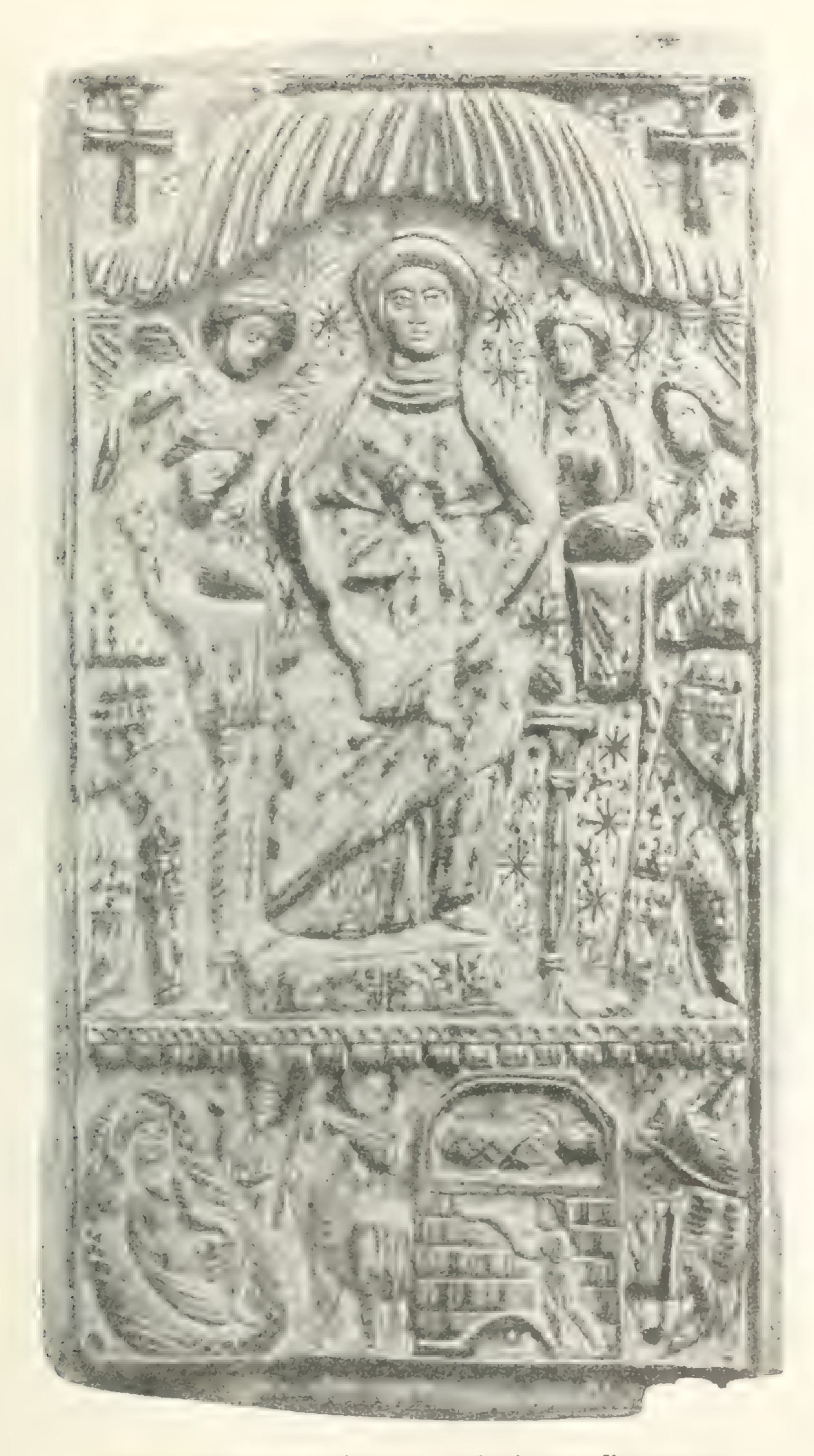
Извѣстно, что центральная пластинка оклада (рис. 140) слоновой кости (0.21 дл. и 0.11 ш.), съ изображеніемъ «Поклоненія волхвовъ», бывшая нѣкогда въ собраніи графа Крауфорда (нынѣ: John Rylands Library. Manchester)[1], составляетъ часть второй доски такъ называемаго Муранскаго оклада въ Равенскомъ Музеѣ. Весь окладъ (части его находятся въ собраніяхъ графа Г. С. Строганова, нынѣ въ Императорскомъ Эрмитажѣ, и М. П. Боткина въ С.-Петербургѣ) единогласно относится къ «сирійской иконографіи» и къ VI вѣку (хотя можетъ быть и позднѣе), но исполненіе его помѣщается одними въ Египтѣ, а другими — въ самой Равеннѣ, даже въ Монцѣ. Предпочитаемъ ограничиться сопоставленіемъ этой пластинки съ подобною, почти тожественною по манерѣ, но разнствующей по деталямъ, пластинкою Британскаго Музея и Карѳагенскою черепицею. Свидѣтельство трехъ однородныхъ вещей указываетъ на существованіе мѣстной манеры, которая, усвоивъ греко-восточныя композиціи и подражая пышнымъ диптихамъ, работала, однако, грубо, небрежно, варварски и выдавала себя, главнымъ образомъ, какъ замѣчаетъ Д. В. Айналовъ, «удлиненными пропорціями тѣла и слабою устойчивостью сочиненій».

Подъ сводомъ киворія или балдахина[2]), имѣющаго желобчатую крышу, на краяхъ которой поставлены два креста (византійской формы), въ

---

1) Д. В. Айналовъ, въ Византійскомъ Временникѣ. 1898, № 1—2, табл. 1. Dalton. fig. 111.

2) Объ этой формѣ киворія, будто бы представляющей сирійское искаженіе раковиннаго свода, см. О. Шмита: Παναγία Ἀγγελόκτιστος. Изв. Русск. Археол. Инст. въ Конст., 1911, стр. 227.



140. Пластинка оклада, бывшая въ собраніи графа Крауфорда.

то же время заполняющіе пустоту образовавшихся здѣсь угловъ, у стѣны, украшенной звѣздами (по занавѣси), на тонкомъ рѣзномъ тронѣ, съ подушкою и подножіемъ, возсѣдаетъ на пластинкѣ Крауфорда Богоматерь. Она обращена фигурою и лицомъ къ зрителю и держитъ обѣими руками сидящаго на лонѣ ея Младенца, прикасаясь къ Его колѣнамъ. Младенецъ, глядящій направо, слегка обернувъ голову, поднялъ правую руку для благословенія (двуперстнаго), а въ лѣвой держитъ у груди скатанный свитокъ. Съ правой стороны трона стоитъ ангелъ, а съ лѣвой подходятъ къ трону три волхва, въ пестрыхъ персидскихъ кафтанахъ, шароварахъ и колпакахъ.



141. Рельефъ слоновой кости въ Британскомъ Музеѣ.

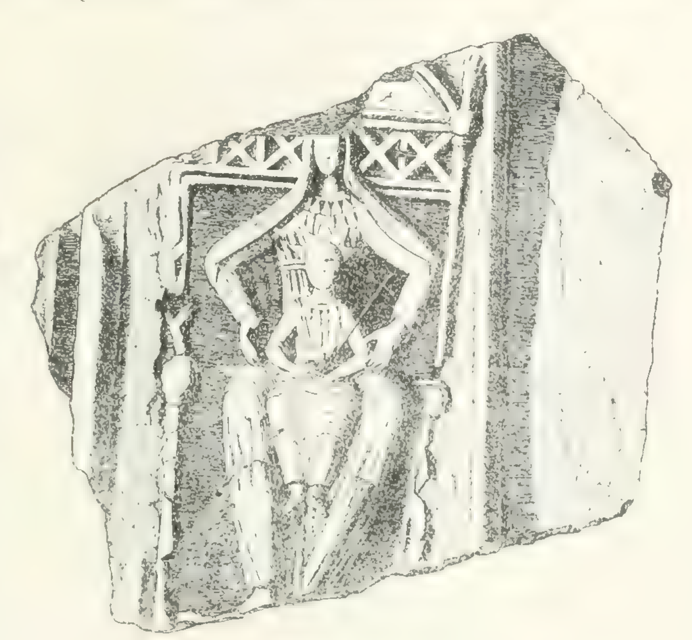
Собственно самою важною деталью является въ этой пластинкѣ положеніе Божіей Матери и Младенца, сидящихъ лицомъ къ зрителю, при томъ такъ, что Младенецъ находится между колѣнъ матери и поднимается высоко до груди ея; обѣ руки Богоматери согнуты почти геометрическими углами въ локтяхъ и уперты у колѣнъ Младенца. Какъ увидимъ ниже, этотъ «гіератическій» типъ имѣлъ большое распространеніе въ Византіи и, очевидно, происходилъ отъ одного прославленнаго оригинала, т. е. чтимой или чудотворной иконы.

Совершенно подобна (рис. 141) пластинка (неизвѣстнаго происхожденія) Британскаго Музея[1]), дающая какъ бы грубое подражаніе пластинкѣ Крауфорда: вновь то же положеніе Божіей Матери и Младенца, и два волхва и два ангела, съ тою разницею, что одинъ изъ ангеловъ держитъ длинный жезлъ съ крестомъ на концѣ.

Особенно любопытнымъ дополненіемъ къ данной иконографической темѣ и ея художественнымъ образцамъ служитъ ея изображеніе (рис. 142

1) Dalton, l. c., fig. 126. Не видавъ лично обоихъ оригиналовъ, нельзя опредѣлить, по снимку, техническое ихъ соотношеніе.

и 143) на двухъ глиняныхъ черепицахъ или изразцахъ, исполненныхъ штампомъ и найденныхъ въ новѣйшее время при раскопкахъ христіанскаго Карѳагена[1]). Эти штампованныя черепицы (размѣромъ отъ 30 сант. и болѣе), по предположенію изслѣдователей, служили обшивкою стѣнъ на мѣстахъ панелей, въ церквахъ или усыпальницахъ, покрышкою половъ, вмѣсто мозаикъ, въ часовняхъ, а также и украшеніемъ гробницъ различнаго устройства и формы. Оттиснутыя черепицы подвергались обжигу и могутъ называться терракоттовыми. Большинство ихъ украшались декоративными темами растительнаго и животнаго царства, а также излюбленными евангельскими темами и образами. Интересующія насъ двѣ пластинки представляютъ какъ разъ монументальный тронъ, деревянный, съ рѣшетчатымъ шатровымъ верхомъ; на тронѣ торжественно и съ извѣстною архаическою неловкостью, напоминающею романскую скульптуру XI столѣтія, возсѣдаетъ Божія Матерь съ Младенцемъ, сидящимъ прямо передъ нею, оба лицомъ къ зрителю. Обѣими руками, здѣсь преувеличенно и угловато выгнутыми въ знакъ благоговѣнія къ божественному Младенцу, мать прикасается къ Его локтямъ. Она облачена въ двойной пеплосъ съ шитымъ оплечьемъ, почти древне-египетскаго типа, а голова ея покрыта наглухо большимъ покрываломъ. Младенецъ, голова Котораго заключена въ лучевой нимбъ, напоминающій аттрибуты Бога Мена, держитъ въ обѣихъ рукахъ скипетръ съ крестомъ на верхнемъ концѣ, который по формѣ очень мало отходитъ отъ указаннаго нами на пиксидѣ. Вопросъ о назначеніи подобныхъ черепицъ



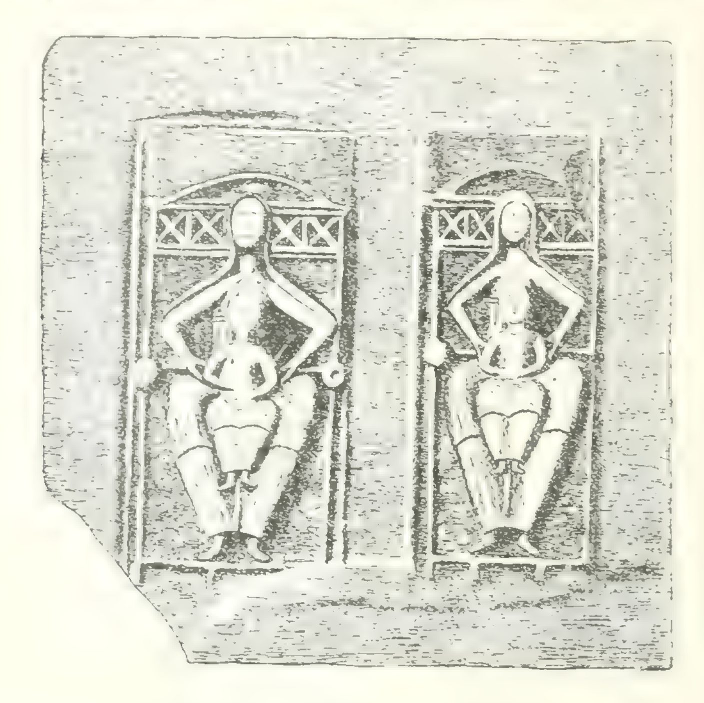
142. Кафель, найденная въ Карѳагенѣ.

---

1) Delattre. Le culte de la S. Vierge en Afrique, 1907, p. 68—69; Dictionnaire d'archéologie chrétienne, publ. par Cabrol, art. *Carthage* и *Carreaux*, fig. 2150. Судя по черепицамъ, указанная манера была близка сѣверной Африкѣ и Египту и даже, можетъ быть, изъ него получила свое начало, вмѣстѣ съ характерными пропорціями, формою киворія и пр.

остается открытымъ, хотя возможно соображеніе, что онѣ могли служить наиболѣе дешевымъ видомъ молитвенныхъ надгробій, какъ въ самихъ усыпальницахъ, такъ и въ церквахъ.

Наконецъ, при всей грубости исполненія, любопытна одна коптская плита (рис. 144) съ рельефнымъ изображеніемъ Божіей Матери съ Младенцемъ на престолѣ и съ двумя ангелами по сторонамъ[1]. Мы находимъ въ



143. Кафель, найденная въ Карѳагенѣ.

этомъ рельефѣ всѣ обычныя черты темы: матрональный типъ Божіей Матери; положеніе ея рукъ, —лѣвой у колѣна Младенца и правой у Его головы, выражающее ея о Немъ заботливость; покрывало, окутывающее ея тѣло; благословляющую десницу Младенца; торжественный мраморный, монументальный тронъ и пр. Но рельефъ заключаетъ въ себѣ еще нѣкоторыя подробности, принятыя коптскимъ мастерствомъ и потомъ отвергнутыя греческою иконографіею. Именно, здѣсь Младенецъ держитъ у себя на колѣнахъ книгу, по образцу Спасителя, что мало идетъ къ данному образу, но, какъ нѣкоторая особенность, явилось и въ миніатюрахъ (кодексъ Рабулы), и въ греческихъ чудотворныхъ иконахъ (Одигитріи). Затѣмъ, оба стоящихъ по сторо-

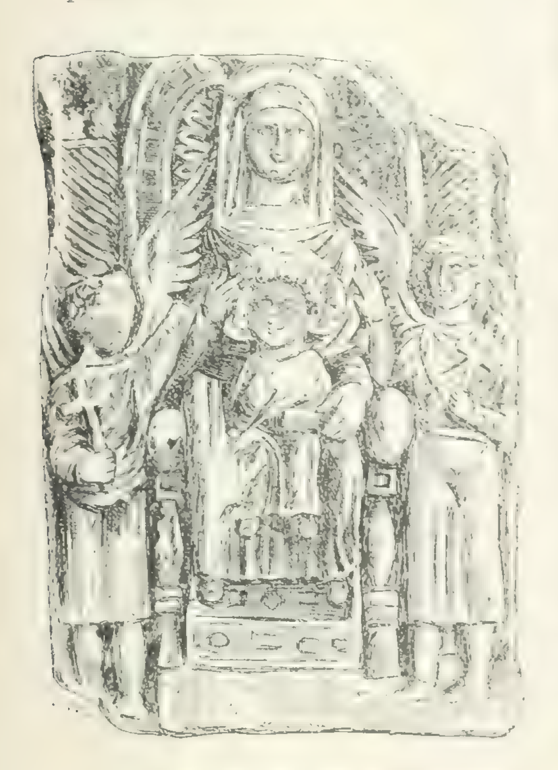
---

1) Mémoires de la mission arch. du Caire, III, 3, pl. VII, 8. Издатель относитъ рельефъ къ IV вѣку, орнаментальныя детали действительно указываютъ на этотъ вѣкъ, но ремесленная скульптура Египта удерживала ихъ и въ VI вѣкѣ.

намъ престола ангела держатъ въ рукахъ своихъ кресты (ручные, напрестольные: см. никет и, что особенно оригинально, своими крыльями прикрываютъ или осѣняютъ тронъ, означая тѣмъ Божій покровъ надъ божественнымъ Младенцемъ: эта мысль, составляющая явное преувеличеніе въ темѣ, была потомъ опущена, безъ всякаго ущерба для смысла темы, строгою греческою иконописью.

Несомнѣнно, эта самая композиція обратилась въ «иконную», стала «образомъ» Богоматери, какъ только устранены были изъ темы волхвы; эта икона стала наиболѣе торжественнымъ изображеніемъ не только въ монументальной живописи, но и въ рельефахъ.





144. Барельефъ изъ Өивъ въ Каирскомъ Музеѣ.

145. Диптихъ Берлинскаго Музея.

Между такими пластическими изображеніями Божіей Матери едва ли не на первомъ мѣстѣ стоятъ диптихи церковнаго назначенія, а въ ряду съ ними и оклады евангелій, среднее табло которыхъ не только напоминаетъ по

формѣ своей диптихъ, нерѣдко, по всей вѣроятности, изъ нихъ и устраивалось, особенно въ первое время. Между диптихами великолѣпный (рис. 145) двойной складень [1], нынѣ находящійся въ Берлинѣ и извѣстный тѣмъ, что Дидронъ считалъ его фальшивымъ, есть, несомнѣнно, лучшій образецъ церковнаго диптиха; онъ украшенъ изображеніемъ Спасителя на престолѣ, окруженнаго Петромъ и Павломъ, а на другой створкѣ — образомъ Божіей Матери, также сидящей съ Младенцемъ на престолѣ и съ двумя архангелами позади. Крайне тяжелый, даже преувеличенно грузный характеръ фигуръ и всей рѣзьбы указываетъ на относительно позднее время — конецъ VI столѣтія. Между прочимъ, одна деталь въ образѣ самого Спаса, — густые волосы, падающіе длинными локонами по плечамъ, — указываетъ уже на воспроизведеніе типа Нерукотвореннаго образа, которому отвѣчаетъ также и густая, остроконечная борода. Соотвѣтственно этому, и образъ Божіей Матери, хотя носитъ въ облаченіи всѣ черты сирійскаго типа VI столѣтія, даетъ нѣкоторую стилистическую утрировку матрональнаго типа, извѣстнаго намъ и въ каѳедрѣ Максиміана. Далѣе, вся поза Божіей Матери, въ ея церемоніальной неподвижности, въ механически прислоненныхъ къ тѣлу Младенца рукахъ и одноформенныхъ складкахъ, также даетъ собственно имитацію стиля VI вѣка. Архангелы по сторонамъ, едва замѣтно выдвигающіеся изъ за трона, копируютъ, очевидно, какой либо живописный образецъ. То же самое должно сказать о погрудныхъ олицетвореніяхъ солнца и луны, помѣщенныхъ по обѣимъ сторонамъ рѣзной арки, напоминающей арочныя декораціи въ сирійскомъ кодексѣ Рабулы. Въ то же время, мы наблюдаемъ здѣсь уже дальнѣйшее иконографическое движеніе въ принятомъ типѣ: онъ отходитъ совсѣмъ отъ первоначальной темы Поклоненія волхвовъ. Дѣйствительно, божественный Младенецъ держитъ здѣсь въ лѣвой рукѣ свитокъ, упертый въ колѣно, а правою благословляетъ, — стало быть, обращается ко всему міру съ благою вѣстью.

Въ тѣснѣйшей связи съ описанною пиксидою стоитъ окладъ Евангелія (рис. 146) Парижской Національной библіотеки (№ 9384) изъ слоновой кости [2]), по стилю уподобленный еще у Гарруччи рѣзьбѣ пиксиды въ Клюни, а по композиціи, — рельефамъ каѳедры Максиміана. Вторая доска оклада представляетъ въ серединѣ образъ Божіей Матери съ Младенцемъ и двумя архангелами, сидящей на престолѣ, въ торжественномъ иконномъ положеніи. Противъ другихъ диптиховъ, отличіемъ является положеніе Младенца, котораго Божія Матерь поддерживаетъ лѣвою рукою,

---

1) Garrucci, tav. 451, 2; Venturi, fig. 383—4.
2) Garrucci, tav. 458; Schlumberger, II, pl. IV.

а также крестъ, помѣщенный въ лѣвой рукѣ Младенца. Этотъ крестъ, въ формѣ указаннаго уже жезла съ короткою ручкою, является образцомъ именно того напрестольнаго креста, которымъ по окончаніи богослуженія принято было благословлять народъ. Къ этой характеристикѣ креста

2



146. Окладъ слоновой кости въ Національной библіот. Парижа, по рис. Garrucci, 458,2.

должно прибавить, что именно въ скульптурныхъ произведеніяхъ такого рода крестъ является довольно обычнымъ въ періодъ V—VII столѣтій: на каѳедрѣ Максиміана (Гарруччи, табл. 418, 419) — въ рукахъ юношественнаго Спасителя; далѣе, въ рукахъ ангеловъ — на позднѣйшихъ сарко-

фагахъ (Гарручи, табл. 437); Спасителя, воскрешающаго Лазаря (Гарручи, табл. 438—439, 448) — на диптихахъ; въ рукахъ Спасителя же въ различныхъ чудесныхъ исцѣленіяхъ (Гарручи, табл. 452, 458) и пр. Но



147. Окладъ изъ слоновой кости, IX вѣка, въ Кенсингтонскомъ Музеѣ.

во всѣхъ описанныхъ памятникахъ, начиная съ Солунскаго амвона, мы не встрѣтимъ нигдѣ признаковъ какого либо медальона, окружающаго фигуру Спасителя. Правда, что въ этихъ скульптурныхъ произведеніяхъ, за рѣдкими

исключеніями, мы не найдемъ также и нимбовъ, которыми была бы окружена голова Спасителя.

Великолѣпный окладъ Евангелія (рис. 147), сработанный изъ слоновой кости, въ эпоху Карловинговъ, въ Ахенѣ или гдѣ либо на Западѣ, воспроизводитъ древнѣйшіе образцы христіанскаго Востока[1], происходитъ изъ аббатства Лорша и находится нынѣ въ Кенсингтонскомъ Музеѣ. Окладъ представляетъ любопытное соединеніе древне-христіанскаго типа композицій и ранняго скульптурнаго стиля (VI—VII в.) съ нѣкоторымъ опредѣленнымъ знакомствомъ со стилемъ поздне-византійскимъ. Такимъ образомъ, верхняя часть оклада, представляющая двухъ ангеловъ или, вѣрнѣе, Викторій, несущихъ круглый щитъ съ образомъ Спаса Эммануила, благословляющаго десницей, воспроизводитъ обычный рисунокъ VI столѣтія. То же самое наблюдаемъ въ нижней части оклада, дающей композицію Рождества Христова, съ явленіемъ ангела пастырямъ. Въ средней части оклада двѣ боковыя фигуры—Аарона и пророка (Иліи), держащаго распущенный свитокъ—также копируютъ оригиналы, близко напоминающіе рельефы кресла Максиміана. Напротивъ того, среднее тябло, представляющее Божію Матерь на тронѣ съ Младенцемъ, сидящимъ на лѣвой рукѣ Матери, даетъ впечатлѣніе подражанія образцу византійскаго стиля: таковы тонкія, крайне удлиненныя пропорціи фигуръ, поздне-византійскій рисунокъ мафорія, окутывающаго голову Божіей Матери, и, отчасти, самая драпировка ея одеждъ. Мастерство рѣзьбы мало чѣмъ уступаетъ изяществу ранней византійской эпохи.

Въ старинной церкви французскаго городка Солье, въ бывшемъ герцогствѣ Бургундскомъ, имѣется (рис. 148) окладъ Евангелія, относимый къ IX столѣтію[2], рѣзной изъ слоновой кости, какъ бы средина диптиха, вставленнаго въ деревянныя доски оклада и оправленнаго серебряными басменными листами, съ обычными разводами. На двухъ доскахъ представлены здѣсь: Спаситель, благословляющій, на престолѣ, съ евангеліемъ въ рукахъ и съ двумя фигурами—повидимому, апостолами—позади, и, на другой доскѣ—Богоматерь съ Младенцемъ, тоже сидящая на тронѣ, и позади ея два архангела въ молитвенной позѣ, выражающіе свое умиленіе. Стиль фигуръ еще напоминаетъ собою грузную массивность рѣзьбы на креслахъ Максиміана въ Равеннѣ и диптиховъ слоновой кости VI—VII вѣковъ. Такимъ образомъ, данное изображеніе входитъ какъ бы въ эту среду памятниковъ VI вѣка, устанавливающихъ иконографію Божіей Матери. Самая любопытная деталь даннаго изображенія заключается въ положеніи

1) Dalton, fig. 146.

2) Stuhlfauth, Die altchr. Elfenbeinplastik, 1896, 200, относитъ даже къ VII вѣку (?).

Младенца, Котораго поддерживающая правая рука Матери тихо усаживаетъ на колѣнахъ, въ то время какъ правая ея рука, раскрытая ладонью передъ грудью, выражаетъ благоговѣніе, а Самъ Младенецъ благословляетъ



148. Окладъ Евангелія IX в. въ церкви S. Andoche de Saulieu.

приходящихъ къ Нему. Далѣе слѣдуетъ отмѣтить здѣсь, что изъ подъ покрывающаго голову и плечи Божіей Матери мафорія видна также верхняя

одежда съ широкими, но короткими, доходящими только до локтей, рукавами, окутывающая густыми складками всю ея фигуру.

Къ X вѣку относится любопытный диптихъ слоновой кости въ Ватиканскомъ Музеѣ, поднесенный аббатомъ монастыря Арабона въ Анконской маркѣ въ Италіи супругѣ короля Сполетскаго Гвидона. На одной сторонѣ диптиха изображено Распятіе, а на другой Дѣва Марія среди шестикрылыхъ серафимовъ. Изображеніе отличается крайнею грубостью [1]).

Къ концу X вѣка относится сосудъ изъ слоновой кости для освященной воды въ ризницѣ Миланскаго собора, даръ архіепископа для пріемовъ императора, съ барельефомъ, представляющимъ Божію Матерь съ Младенцемъ и по сторонамъ ея четырехъ евангелистовъ [2]). Но эти памятники, упоминаемые здѣсь для полноты, по существу относятся уже къ послѣдующей эпохѣ.

Итакъ, на основаніи уже монументальныхъ памятниковъ старины, мы можемъ утверждать, что наиболѣе распространеннымъ иконнымъ типомъ Божіей Матери въ древнѣйшемъ періодѣ, начиная съ V вѣка и оканчивая исходомъ иконоборческой ереси въ началѣ IX столѣтія, было изображеніе, отвлеченное отъ иконописнаго типа «Поклоненія волхвовъ». Именно въ этомъ иконописномъ типѣ Божія Матерь представлялась, вмѣстѣ съ Младенцемъ, сидящимъ у нея на колѣнахъ, лицомъ къ зрителю или молебщику. Какъ моленная икона Божіей Матери, такъ и изображеніе Богоматери въ краткой схемѣ, естественно вытекаютъ именно отсюда. Ближайшимъ доказательствомъ этого, наблюдаемаго въ исторіи типовъ Божіей Матери, факта является рядъ древнѣйшихъ свинцовыхъ печатей съ ея изображеніемъ [3]). Мы видимъ здѣсь именно то самое погрудное изображеніе Божіей Матери, которое находимъ въ катакомбахъ св. Агніи въ Римѣ; далѣе, по сторонамъ Божіей Матери вырѣзаны два византійскихъ крестика; головы Божіей Матери и Младенца заключены въ нимбы, а облаченія отвѣчаютъ сирійскому типу Божіей Матери. Младенецъ представленъ одною главою, приходящеюся подъ самою головою Матери. Никакой стилизаціи въ собственномъ смыслѣ слова въ этой краткой схемѣ здѣсь не наблюдается, за исключеніемъ развѣ столь грубаго рисунка, что въ немъ одежды обозначены складками вокругъ головы Младенца или же Божіей Матери. Грудь Божіей Матери представлена вдавленною, для того чтобы можно было помѣстить въ рельефѣ голову Младенца; никакого медальона вокругъ головы Мла-

---

1) D'Agincourt. Sculpture. XII, 26.

2) Ibid., XII, 22, 23.

3) Schlumberger. Sigillographie, p. 186, 254; Н. П. Лихачевъ. Изображенія Богоматери, IV, 1—12.

денца здѣсь не наблюдается, и поэтому никакого отношенія ни къ образамъ Божіей Матери Никопеи, ни къ нашему «Знаменію» эти печати не имѣютъ. Въ одномъ лишь случаѣ вмѣсто обычныхъ крестиковъ изображены здѣсь двѣ звѣздочки, что, пожалуй, можетъ указывать на сирійскій оригиналъ. Издатель относитъ всѣ подобныя печати къ древнѣйшему до-иконоборческому періоду. Съ своей стороны, мы не находимъ никакого противорѣчія отнести къ этой же серіи древнѣйшихъ печатей и все то число позднѣйшихъ печатей, на которыхъ находятся подобныя же изображенія. Схема ихъ настолько проста и доступна всякому рѣзчику, что, понятно, повторялась вплоть до поздняго времени. Издатель первой серіи самъ дополняетъ ее (стр. 68, рис. 131—133) печатями IX—X столѣтій, въ которыхъ изображеніе Младенца сдѣлано полнѣе, съ показаніемъ плечъ, но обѣ фигуры еще оставляются безъ изображенія рукъ. Предполагая, что съ IX вѣка существовало уже нѣсколько чудотворныхъ иконъ этого типа, можемъ, пожалуй, думать, что печати и воспроизводятъ ихъ, но доселѣ не найдено никакого точнаго на нихъ указанія.

VI.

Иконные типы Богоматери въ VII—VIII столѣтіяхъ на греческомъ Востокѣ.

Непосредственно послѣ древнихъ мозаикъ Равенны и Рима мы рѣшаемся поставить, въ числѣ древнѣйшихъ мозаикъ греческаго Востока и наряду съ росписью церкви св. Димитрія въ Солуни, Кипрскую мозаику, открытую и изданную Я. И. Смирновымъ близъ Ларнаки, въ деревнѣ Кити, въ храмѣ Панагіи «Ангелозданной» (Παναγία Ἀγγελόκτιστος), въ 1895 году [1]). Не довольствуясь эскизными фотографическими снимками замѣчательнаго памятника, Высочайше учрежденный Комитетъ попечительства о русской иконописи заказалъ въ 1907 году художнику Н. К. Клюге акварельную копію мозаики, пріобрѣтенную впослѣдствіи Русскимъ Археологическимъ Институтомъ въ Константинополѣ, нынѣ издавшимъ эту копію въ краскахъ [2]). Тѣмъ не менѣе, въ виду открывшагося научнаго разногласія въ опредѣленіи времени этого памятника и явной недостаточности разслѣдованій, приходится нѣкоторые вопросы пересмотрѣть снова и въ заключеніе вновь пожелать дополнительнаго освѣщенія нѣкоторыхъ данныхъ на мѣстѣ.

Такъ, затрудненіе въ опредѣленіи времени памятника представляетъ самое зданіе церкви—благодаря пристройкамъ и позднѣйшей передѣлкѣ главнаго корпуса и двухъ абсидъ (южная была снесена). Я. И. Смирновъ, осмотрѣвъ храмъ на мѣстѣ, пришелъ къ заключенію, что хотя храмъ Панагіи византійскаго типа X—XI в., онъ, однако, не древнѣе владычества франковъ или лузиньяновъ (1192—1302), но «при видѣ восточной части церкви снаружи, поражаютъ непомѣрно малые размѣры абсиды, которые

---

1) Я. И. Смирновъ. Христіанскія мозаики Кипра. *Визант. Врем.*, 1897, № 1—2, стр. 1—93, табл. I.

2) Съ разслѣдованіемъ Ѳ. И. Шмита по вопросу о времени памятника, въ Извѣстіяхъ Русск. Арх. Института въ Конст., т. XV, 1911 г., стр. 206—239, табл. I—VIII и доп. табл. въ л.

совсѣмъ не соотвѣтствуютъ величинѣ церкви». «Это, по мнѣнію Я. И. Смирнова, объясняется тѣмъ, что нынѣ существующая церковь пристроена къ значительно древнѣйшей, чѣмъ она сама, абсидѣ». «Причиною этому была, конечно, лишь древняя мозаика, сохранившаяся въ конхѣ ея». Григоровичъ Барскій свидѣтельствуетъ, что онъ видѣлъ «внѣ града Ларна», «въ веси Китѣ храмъ древній, иже бяше прежде престолъ архіерейскій, тамо и чудотворный образъ Богородицы, каменцами отъ мусіи насажденъ и отъ Арапа нѣкогда ударенъ, кровь источити повѣствуется»[1]). Греки до нынѣ дорожатъ абсидами старыхъ церквей, имѣющими «синѳрононъ» или архіерейское сопрестоліе, и, расширяя церкви, сохраняютъ древнюю абсиду, хотя она мала для служенія. Тѣмъ болѣе естественно думать, что въ этомъ особенномъ положеніи повліяла мозаика, со времени паденія Византіи ставшая на Востокѣ недоступною рѣдкостью.

Но это вполнѣ вѣроятное заключеніе не удовлетворяетъ второго издателя мозаики, Ѳ. И. Шмита, который находитъ «страннымъ», что «выстроенная по всѣмъ правиламъ византійскаго зодчества церковь возведена именно въ то время, когда византійскому владычеству на Кипрѣ разъ навсегда положенъ конецъ». Получается затѣмъ и выводъ, что появленіе храма надо отнести къ царствованію Василія Македонянина, что̀ тутъ же и доказывается разными соображеніями о мѣстѣ постройки, планѣ церкви и высотѣ боковыхъ нефовъ.

Не бывъ на мѣстѣ и не будучи архитекторомъ, мнѣ трудно утверждать что либо по вопросу о позднѣйшей византійской церкви, но слѣдуетъ принимать возможнымъ ея постройку одинаково въ предѣлахъ X—XIII столѣтій, пока не будутъ указаны какія либо особенности. Монументальная архитектура средневѣковаго Востока, конечно, должна была зависѣть гораздо болѣе отъ тѣхъ переходныхъ артелей, которыя производили тамъ каменныя постройки, чѣмъ отъ архитекторовъ и новыхъ стилей, и потому постройки въ византійскомъ типѣ во время франкскаго владычества на Кипрѣ вполнѣ возможны.

Какъ бы, однако, ни былъ впослѣдствіи разрѣшенъ вопросъ о храмовомъ зданіи, но, очевидно, этотъ пунктъ слѣдуетъ пока оставить въ сторонѣ, ограничившись нагляднымъ соображеніемъ, что древняя абсида была сохранена, и къ ней пристроено позднѣйшее зданіе, хотя бы въ X—XI столѣтіяхъ. Дѣло въ томъ, что первый изслѣдователь (стр. 63) пришелъ къ выводу, что «сравнивать мозаику Кити съ многочисленными византійскими мозаиками позднѣйшихъ временъ, XI-го и сл. вѣковъ, было бы напрас-

1) Странствованія, изд. Палест. Общ., 1886, II, стр. 332.

нымъ трудомъ: рѣзкая разница между ними очевидна всякому». Правда, съ другой стороны, Я. И. Смирновъ, сопоставляя Китійскую мозаику съ древнѣйшими памятниками V—VI столѣтій, не нашелъ почему то «ближайшаго стилистическаго сходства между мозаикой Кити и византійскими (Равенны) или зависящими отъ нихъ мозаиками Европы (Равенна и Римъ)», а потому и не указалъ опредѣленнаго времени для Кипрской мозаики, которая для него «является» «стилистически во многихъ отношеніяхъ единственной», хотя онъ и считаетъ «возможнымъ» (стр. 65) отнести мозаику «къ концу V или началу VI вѣка». Однако, древне-христіанскій типъ мозаики для всѣхъ спеціалистовъ былъ сразу и принципіально ясенъ, и руководства по византійской археологіи академика Ш. Диля, проф. Милье, Дальтона, приняли происхожденіе мозаики изъ V—VI вѣковъ. Но Ѳ. И. Шмитъ, признавая для себя невозможнымъ принять византійскій типъ постройки во франкскую эпоху Кипра и въ то же время не находя исторически возможною постройку на Кипрѣ въ періодъ VII—IX столѣтій, отвергъ предположеніе о древности абсиды и рѣшился отнести и храмъ и самую мозаику къ концу IX вѣка. При этомъ, не пытаясь даже опровергнуть установленный за мозаикою древне-христіанскій ея типъ, но принимая отчасти египетское происхожденіе оригинала или даже самой мозаики, этотъ изслѣдователь основывается на аналогіяхъ и характерѣ различныхъ деталей: державы въ рукахъ архангеловъ, креста изъ точекъ на мафоріи Божіей Матери, и частью на техническихъ особенностяхъ, которыя этому автору критической повѣрки вопроса кажутся болѣе поздняго времени.

Наука или, точнѣе говоря, болѣе тѣсное опредѣленіе времени мозаики ближе ко взгляду перваго изслѣдователя: мозаика принадлежитъ, несомнѣнно, древнѣйшему до-иконоборческому періоду, а по многимъ признакамъ примыкаетъ къ мозаикамъ VII—VIII столѣтій, сохранившимся въ Римѣ: но такъ какъ она исполнена на Востокѣ, то предѣлъ ея исполненію—средина VII вѣка. Этимъ объясняется и дѣйствительная близость мозаики къ египетскимъ (т. е. александрійскимъ) оригиналамъ, которая была бы непонятна въ памятникѣ конца IX вѣка.

Сдѣланные доселѣ разборы Китійской мозаики или неполны или ошибочны, а потому необходимо, хотя вкратцѣ, подвергнуть мозаику новому разбору, преимущественно стилистическому, не представляя, однако, черновой работы анализа въ процессѣ, но только въ его частныхъ выводахъ.

Прежде всего, мы имѣемъ въ этой мозаикѣ (рис. 149) не оригинальное произведеніе художника, какъ полагаетъ Ѳ. И. Шмитъ, разрѣшившаго будто бы здѣсь впервые художественную задачу, но только мастерскую копію съ готовыхъ образцовъ, извѣстнымъ механическимъ образомъ сла-



149. Мозаика Китійской церкви на о. Кипрѣ.



IV. Алтарная мозаика храма Панагіи Ангелоктисты въ дер. Кити на о. Кипрѣ.

женную. Въ мозаикѣ ясно выдѣляется центральная группа Божіей Матери съ Младенцемъ и приложенныя къ ней фигуры двухъ архангеловъ. Соединенная внѣшнимъ путемъ, эта композиція все же оказывается слишкомъ большою для малой алтарной ниши стараго храма, и всѣ фигуры кажутся непомѣрно велики и грузны для даннаго пространства. Въ мозаикѣ совсѣмъ отсутствуетъ первый планъ, нѣтъ вовсе отдаленія фигуръ отъ краю, и, очевидно, въ натурѣ мозаика должна представлять нѣкоторую непропорціональность. Помимо этого декоративнаго несоотвѣтствія, одна подробность выдаетъ также копію, исполненную съ картона, механически: подножіе, на которомъ стоитъ Божія Матерь, а затѣмъ и всю ея фигуру мастеру пришлось спустить, помѣстивши ихъ поперекъ и частью посреди обходящей мозаику орнаментальной каймы, такъ какъ иначе фигура не помѣщалась. Очевидно, что мастеръ имѣлъ картонъ мозаики, исполненной также въ алтарной нишѣ, но бо́льшаго размѣра, и, ради своей темы и удовлетворенія провинціальныхъ заказчиковъ, не хотѣлъ опускать этой, возвеличивающей Божію Матерь, подробности, а потому и спустилъ всю центральную группу ниже фигуръ архангеловъ, которыхъ головы, если бы не были склонены, приходились бы даже выше Божіей Матери съ Младенцемъ. Наконецъ, если всмотрѣться внимательнѣе, фигуры архангеловъ шире, тяжелѣе центральной группы, и стиль этихъ фигуръ иного времени и происхожденія. Равнымъ образомъ, замѣчается несоотвѣтствіе общей композиціи — какъ группы, такъ и архангеловъ — съ ремесленнымъ исполненіемъ ихъ, хотя и не лишеннымъ знанія и мастерства, но сухимъ и схематическимъ, о чемъ скажемъ особо, при разборѣ стиля и техники.

Сама иконографическая тема, здѣсь данная, представляется случайною, механическою задачею, и мы считаемъ страннымъ заключеніе г. Шмита, что «Китійская мозаика — зрѣло продуманное и мастерски исполненное художественное цѣлое», чѣмъ, будто бы, даже «опредѣляется ея дата». Художественныя достоинства мозаики, несомнѣнно, относятся къ ея оригиналу и свидѣтельствуютъ о раннемъ его происхожденіи, но «продуманнаго» въ ея композиціи ничего не видно.

Центральная группа Божіей Матери, стоящей съ Младенцемъ на лѣвой рукѣ, является древнимъ иконнымъ типомъ, который, несомнѣнно, находится въ генетической связи съ чудотворнымъ образомъ Божіей Матери Одигитріи, т. е. долженъ былъ явиться въ неизвѣстной намъ и довольно тѣсной серіи его «прототиповъ». Конечно, даже предполагаемый оригиналъ этой группы не можетъ быть ранѣе второй половины VI столѣтія, такъ какъ онъ даетъ уже опредѣленный иконный типъ, а именно: Младенецъ является здѣсь «отрокомъ», держитъ въ лѣвой рукѣ свитокъ, правою благо-

словляеть, и объ фигуры смотрять прямо на богомольца. Только правая рука Божіей Матери, инстинктивно прикасающаяся къ колѣну Младенца, для поддержанія Его, въ случаѣ надобности, не имѣетъ еще извѣстнаго иконнаго положенія на груди, но сочинена по реальнымъ мотивамъ. Мы видимъ, затѣмъ, при помощи простого сопоставленія фигуры Божіей Матери съ типами, нами уже разобранными, что она даетъ сирійскій типъ, какъ мы его знаемъ въ памятникахъ VII—VIII столѣтій: типъ этотъ, по юности лика, такъ же какъ и по облаченію: пурпурному мафорію, хитону и краснымъ башмакамъ, близокъ къ мозаикамъ Рима и Равенны и къ фрескамъ Египта этого періода. На Отрокѣ обѣ одежды изъ золотой ткани, что знаемъ также изъ памятниковъ указаннаго періода[1]). Наконецъ, надъ группою имѣется крупная надпись имени: Η ΑΓΙΑ ΜΑΡΙΑ, которая одна, сама по себѣ, рѣшительно свидѣтельствуетъ противъ страннаго заключенія г. Шмита, что мозаика исполнена Константинопольскою мастерскою (александрійскою не могло быть) въ концѣ IX вѣка.

Нашу мысль о механическомъ составленіи мозаики вполнѣ могутъ подтвердить фигуры обоихъ архангеловъ.

Во-первыхъ, движеніе ихъ къ Божіей Матери, явно, не отвѣчаетъ данному пространству и было бы понятно только на большой абсидѣ, почему и требуетъ отъ насъ заключенія, что мы имѣемъ дѣло здѣсь съ копіею. Далѣе, это движеніе, съ поднесеніемъ державъ въ рукахъ архангеловъ, было бы умѣстно для сидящаго на престолѣ, а не стоящаго Владыки, и потому мы получаемъ право полагать, что даже и въ оригиналѣ этой мозаики подобное сопоставленіе двухъ архангеловъ, ранѣе обычныхъ тѣлохранителей для Владыки, всемогущаго Бога, имѣло мѣсто при сидящей на тронѣ фигурѣ: Господа и также — Божіей Матери съ благословляющимъ Отрокомъ Эммануиломъ. Если же въ настоящей мозаикѣ выполнены архангелы при стоящей фигурѣ, то въ силу особыхъ условій, заключающихся въ особомъ значеніи для мѣста или церкви именно этого образа Божіей Матери. А такъ какъ именно въ то время слышимъ о высокой роли прославившагося чудотвореніемъ образа Божіей Матери, то и получаемъ право считать эту фигуру напоминаніемъ о типѣ Одигитріи. Правда, данный образъ идетъ, судя по сопровождающей ее надписи, никакъ не изъ Константинополя, гдѣ бы не допустили наименованія Богородицы «святою Маріею», а изъ Сиріи, но вѣдь и самая икона Одигитріи произошла оттуда же.

Ангелы держатъ въ рукахъ, кромѣ длинныхъ жезловъ, также сферы

---

1) Напримѣръ, на мозаикѣ церкви влкм. Димитрія въ Солуни: «Изв. Русск. Арх. Инст. въ Конст.», XIV,1, табл. III (см. ниже).

или державы съ вписаннымъ, внутри ихъ сине-голубого круга, бѣлымъ крестомъ. «Уяснить себѣ значеніе этихъ сферъ, говоритъ Я. И. Смирновъ, въ рукахъ архангеловъ мы не можемъ, такъ какъ обыкновенно сфера была аттрибутомъ самихъ міродержателей, а не ихъ тѣлохранителей. Единственно возможное объясненіе появленія сферъ въ рукахъ архангеловъ... въ подражаніи обычнымъ въ поздне-античномъ искусствѣ изображеніямъ Рима и Константинополя, стоящимъ по сторонамъ консула, сферы въ рукахъ которыхъ были вполнѣ понятны и умѣстны, но и тамъ, напримѣръ, на блюдѣ Фл. Ардабура Аспара (434 г.), сферу держитъ обыкновенно лишь одна фигура». Примыкая къ этому намѣченному пути въ дѣлѣ объясненія условныхъ аттрибутовъ, мы также думаемъ, что древнѣйшіе оригиналы этихъ темъ должны были имѣть именно подобный свѣтскій смыслъ и оповѣщать весь христіанскій міръ обѣихъ Имперій о господствѣ Христова закона. Очевидно, затѣмъ, что тема скорѣе всего могла возникнуть въ самой византійской столицѣ. Извѣстный диптихъ Британскаго Музея съ образомъ архангела долженъ былъ, конечно, имѣть дружку въ видѣ другой створки съ архангеломъ, также со сферою. Затѣмъ, въ алтарной нишѣ собора Паренцо, подъ торжественнымъ образомъ Божіей Матери на престолѣ, имѣется въ оконномъ промежуткѣ также изображеніе архангела, держащаго сферу (см. выше, стр. 180).

Но самое важное въ данномъ изображеніи—его стиль, и на него должно обратить вниманіе ранѣе, чѣмъ сказать окончательно не только о времени и мѣстности, въ которыхъ этотъ стиль сложился, но и о содержаніи или идеяхъ, выдвигаемыхъ этимъ, выходящимъ изъ ряда вонъ, памятникомъ. Въ самомъ дѣлѣ, стилистическія особенности мозаики могутъ быть названы исключительно изящными въ данномъ періодѣ. Правда, общій сиро-египетскій шаблонъ повторяется и здѣсь, и именно въ фигурѣ Божіей Матери, которая развѣ лишь нѣкоторыми чертами стиля выдѣляется изъ общей, нами описанной выше манеры. Во-первыхъ, поза Божіей Матери покойная и монументально неподвижная: «тяжесть тѣла ея, какъ говоритъ первый издатель, покоится на лѣвой ногѣ, правая же слегка согнута въ колѣнѣ и отставлена въ сторону». Въ этомъ описаніи ясно выраженъ традиціонный пошибъ исполненія фигуры, откуда бы ни шла эта традиція — изъ антика, или сирійской иконописи: это шаблонъ, который находимъ въ V—VI вѣкѣ вездѣ. Несравненно интереснѣе то, какъ сложилась при этомъ драпировка одеждъ въ нижней части фигуры. Здѣсь предпочитаемъ вновь привести слова издателя, дабы заранѣе отнять предлогъ сводить вопросы стиля къ «субъективнымъ взглядамъ». «Одежда, говоритъ авторъ перваго описанія, изображена совершенно правильно: въ зависимости отъ позы

передъ лѣвою ногою туника падаетъ вертикальными почти параллельными складками, передъ правою же образуется рядъ наклонныхъ, расходящихся книзу складокъ, тогда какъ на колѣнѣ и бедрѣ одежда натянута». Но именно въ этой параллельности вертикальныхъ складокъ и заключается тотъ мертвый и схематическій шаблонъ, который былъ усвоенъ сирійскими иконописными мастерскими и низвелъ искусство до полнаго упадка. Здѣсь нѣтъ складокъ, а есть линіи болѣе свѣтлыхъ и болѣе темныхъ кубиковъ мозаики, и только поверхъ этой игры красокъ грубо начерчены необходимѣйшіе контуры, которые даютъ условное понятіе о томъ, что дѣлаетъ данная фигура. Однако, и въ этой безжизненной схемѣ есть уже нѣкоторая тѣнь движенія. Это движеніе дано въ *натянутыхъ* складкахъ одежды, идущихъ къ правой ногѣ, да еще въ краѣ покрывала Божіей Матери. Достаточно простого нагляднаго сравненія съ мозаиками Равенны и Паренцо, чтобы убѣдиться, что здѣсь есть новая стилистическая манера. Но эта манера примѣнена здѣсь къ оригиналу, взятому изъ иной художественной школы, въ которой, наоборотъ, пластическій рисунокъ сведенъ почти на нѣтъ. Дѣйствительно, въ драпировкѣ той же фигуры Божіей Матери особенно удивляетъ размахнутый и даже загнутый на подобіе фигуры лѣваго архангела край покрывала, выполненный по правиламъ этой новой манеры.

Въ результатѣ нашихъ сопоставленій образа Божіей Матери съ рядомъ современныхъ ему памятниковъ, мы убѣждаемся въ его сирійскомъ происхожденіи. Съ этимъ выводомъ вполнѣ согласуются и общія черты образа: положеніе стоящей Божіей Матери съ Младенцемъ на лѣвой рукѣ (см. ниже, о происхожденіи образа Одигитріи), покрывало, ее окутывающее, и возвышенный (такимъ онъ долженъ былъ быть въ оригиналѣ) пульпитъ, отдѣляющій ее отъ прочихъ фигуръ. Но главныя наши доказательства сосредоточиваются въ пластической и красочной техникѣ, къ которой мы теперь и обратимся.

Пластическая сторона памятника или рисунокъ является въ двухъ варіантахъ, почти контрастахъ. Группа Божіей Матери отличается грубымъ, почти безформеннымъ рисункомъ: широкія черты контура едва опредѣляютъ фигуру и одежды; въ послѣдней почти нѣтъ складокъ, и линіи ихъ замѣняются прокладкою болѣе свѣтлыхъ кубиковъ, полосками оживляющихъ общій коричневый тонъ мафорія и темнолиловый фонъ хитона. Ничего общаго съ тонкимъ и сложнымъ рисункомъ византійскихъ драпировокъ въ IX вѣкѣ здѣсь нѣтъ, и, вмѣсто того, мы видимъ здѣсь пріемы грубой восточной техники и ея красочныхъ симпатій. Рисунокъ одеждъ ограничивается вертикальными складками и вовсе не даетъ византійской моделировки. Напротивъ того, обѣ фигуры архангеловъ, «окутанныхъ» палевыми

драпировками, представляютъ сложную игру ломающихся складокъ, вздутыхъ пазухъ, откинутыхъ концовъ — правда, въ ремесленной передачѣ, съ зубчатыми каемками и штучными выкладками — вмѣсто пластическихъ формъ — въ деталяхъ, съ густыми тѣнями, голубыми и зелеными контурами. И если мы представимъ мысленно оригиналъ фигуры архангела Гавріила, то естественно вспомнимъ о той школѣ, которая произвела мозаическую фигуру св. Лаврентія въ Равенской усыпальницѣ Галлы Плацидіи и рельефъ архангела на знаменитомъ диптихѣ Британскаго Музея. Именно въ лучшія времена ранняго византійскаго искусства, въ VI вѣкѣ, возродилась манера живой драпировки и красивыхъ складокъ, получившихся или отъ сильнаго поворота фигуры, или отъ бѣга, полета, внезапной остановки. Прекрасенъ здѣсь и контрастъ въ покойной позѣ Михаила. Насколько откинутые концы гиматія у Михаила и мафорія у Божіей Матери также входятъ въ систему византійской драпировки, можно видѣть на мозаикахъ катакомбы св. Зенона въ церкви Пракседы въ Римѣ.

Наиболѣе ясныя указанія эпохи даетъ, однако, всегда не рисунокъ, который можетъ быть переданъ древнимъ картономъ, но колоритъ и краски. Въ Китійской мозаикѣ мы находимъ пурпурныя облаченія Божіей Матери того же коричнево-красноватаго тона, какой знаемъ въ памятникахъ Рима VII-го столѣтія, особенно въ абсидальной мозаикѣ капеллы св. Венанція въ Латеранѣ (637—642): тотъ же тонъ пурпура, и тѣ же полоски изъ голубоватыхъ кубиковъ проходятъ по мафорію, отороченному золотою коймою и украшенному на груди золотымъ крестомъ. Затѣмъ, подобная фактура оживленія лиловатаго пурпура красными кубиками видна и на древнѣйшей мозаикѣ церкви влкм. Димитрія (въ изд. Русск. Арх. Инст. въ Конст., табл. II), представляющей Божію Матерь молитвенно подпимающею руки за людей («Халкопратійская Божія Матерь»). Такимъ образомъ, въ Китійской мозаикѣ мы находимъ явное соединеніе древнѣйшаго колорита Равенскихъ мозаикъ VI вѣка, переходящихъ отъ бѣлаго цвѣта къ палевому и блѣдно-оливковому, съ густыми и сочными красками восточныхъ писемъ VII столѣтія, но совершенно не видимъ колорита поздне-византійской живописи IX—X столѣтій, точно извѣстнаго, благодаря миніатюрамъ.

Далѣе, типичная разработка волосъ двухъ архангеловъ, смуглаго Михаила и русаго — даже рыжеватаго — Гавріила, находитъ себѣ аналогію въ окраскѣ волосъ на фрескахъ развалинъ церкви св. Саввы въ Римѣ (VII столѣтія), гдѣ даже Спаситель представленъ съ красноватыми волосами (какъ Младенецъ въ Китійской мозаикѣ). Одежды архангеловъ покрыты густыми тѣнями оливковаго тона, и мы полагаемъ, что тотъ же самый тонъ господствуетъ въ моделлировкѣ тѣла и только рѣзко переданъ «зеленью» въ аква-

рели. Расцвѣченіе крыльевъ у архангеловъ павлиньими перьями не представляетъ также какой-либо особенности или странности: несомнѣнно, тѣ же павлиньи перья имѣются на голубыхъ крыльяхъ архангеловъ въ мозаикѣ тріумфальной арки Синайскаго монастыря (точное свидѣтельство этому имѣется нынѣ въ аквареляхъ, исполненныхъ для В. Н. Бенешевича, въ бытность его на Синаѣ въ 1910 году) и на крыльяхъ херувимовъ въ миніатюрѣ Вознесенія въ Евангеліи Рабулы. Зеленая почва (ср. мозаики церкви влкм. Димитрія), серебряные нимбы, золотыя ткани одеждъ Младенца, золотыя клавы съ жемчужною обнизью, типъ орнамента въ видѣ кружковъ, съ помѣщенными внутри желтыми листиками плюща (Ѳ. И. Шмитъ опредѣляетъ эти плющи «золотыми языками пламени, приблизительно грушевидными») и прочія детали вполнѣ подходятъ къ VII вѣку, какъ и смутившій г. Шмита крестикъ на мафоріи Божіей Матери изъ четырехъ золотыхъ ромбиковъ, данныхъ въ крестообразномъ расположеніи. Ѳ. И. Шмитъ (стр. 231) утверждаетъ: «Китійская Богородица имѣетъ уже точки, а не сплошной крестъ на мафоріи надъ челомъ — значитъ, она не можетъ быть ранѣе IX вѣка». Но сплошные кресты отмѣчаютъ собою памятники древнѣйшей эпохи V—VI столѣтій, а кто же знаетъ, что не измѣнилась ихъ форма уже въ VII вѣкѣ? если извѣстная деталь встрѣчается часто въ IX—X столѣтіяхъ, еще нельзя отрицать ея появленія въ VII столѣтіи. Между тѣмъ, мы находимъ кресты розпятые, не сплошные, и даже именно изъ точекъ, на весьма древнихъ памятникахъ: напримѣръ, на образѣ Божіей Матери Млекопитательницы въ Саккара́ около Каира[1]) (врядъ ли позже VIII вѣка) и на дощечкѣ Латеранскаго клада съ пятью миніатюрными иконками, которая не можетъ быть позже VII вѣка[2]).

Вторая, найденная Я. И. Смирновымъ, Кипрская мозаика (рис. 150) находится въ церкви Панагіи Канакаріи на Карпасійскомъ полуостровѣ о. Кипра, въ сѣверо-восточной его части[3]). Церковь эта, подобно Китійской, нынѣ представляетъ перестройку большой древней, на этотъ разъ имѣвшей широкую абсиду, съ мозаиками. Перестройка исказила древнюю абсиду; по словамъ автора, «новыми столбами заложены были внѣшніе концы полукружія: связывающимъ ихъ поперечнымъ сводомъ закрыта нижняя часть арки абсиды и находящіяся тамъ мозаичныя изображенія апостоловъ, а сводами выше (закрыты) украшенія стѣны надъ аркою этой и въ отрѣзкахъ по сторонамъ ея». При всей неясности этого подроб-

1) Н. П. Лихачевъ. Изображенія Богоматери, рис. 372.
2) Lauer, Phil. Le trésor du Sancta Sanctorum, 1906, pl. XIV, 2.
3) «Христіанскія мозаики Кипра», Виз. Врем., 1897, 65—93, табл. II.

наго описанія, можно понять, что прежняя абсида была шире, и внутрь ея, такъ сказать, вставлена была новая рама, болѣе узкая противъ прежней и потому оставившая открытою только извѣстную часть древней мозаики. Изъ остальной росписи уцѣлѣли куски мозаики въ сводѣ алтарной абсиды или конхи. Фотографическій снимокъ, стѣсненный новой аркой, которая съузила абсиду, и балкой, лежащей поперекъ, передалъ тоже только часть этихъ кусковъ. Однако, и куски эти имѣютъ историческое значеніе въ иконографіи Божіей Матери.



150. Мозаическое изображеніе Божіей Матери съ Младенцемъ въ храмѣ Божіей Матери Канакаріи на Кипрѣ.

Въ срединѣ мозаики находилось нѣкогда заключенное внутрь большого овальнаго сіянія или радужнаго ореола и окруженное по сторонамъ двумя архангелами монументальное изображеніе Богоматери, сидящей на пышномъ тронѣ, съ Младенцемъ Христомъ на колѣнахъ. По коймѣ внѣшняго края абсиды были размѣщены 13 медальоновъ, съ погрудными изображеніями Спасителя и 12-ти апостоловъ. Кромѣ того, по сторонамъ ореола поднимались двѣ пальмы, эмблематически указывавшія на Святую Землю.

Это торжественное изображенiе Богоматери, къ несчастью, оказывается на три четверти разрушеннымъ. Мозаика исполнена вся по золотому фону: ореолъ окаймленъ радужной полосой, а внутренность его исполнена синими и темно-лиловыми полосами, назначенными передать небесную глубь, окружающую изображенiе небесной Владычицы. Голова Богоматери совершенно разрушена, и отъ нея уцѣлѣли лишь части золотого нимба; отъ самой фигуры сохранились только части, представляющiя пурпурный хитонъ и синiй мафорiй, покрывавшiй всю верхнюю половину тѣла. Лѣвая рука Богоматери придерживаетъ Младенца, касаясь Его лѣваго колѣна, а правая, судя по складкамъ, покойно лежала на Его плечѣ — положенiе, не лишенное натуральности, какъ было уже не разъ указываемо выше. Отрокъ Iисусъ (7—8 лѣтъ и, слѣдовательно, — образъ Эммануила), съ высокой и стройной фигурою, изображенъ сидящимъ покойно и натурально на колѣнахъ Матери; обѣими руками Онъ держитъ связанный и припечатанный свитокъ; взглядъ Его прямой, передъ Собою. Лицо носитъ черты древнѣйшаго византiйскаго типа VI—VII столѣтiй; равнымъ образомъ и драпировка мелкихъ складокъ гиматiя Младенца, какъ и подобныя же складки въ одеждѣ архангела, указываетъ на то же время. Но самая замѣчательная черта всего изображенiя есть миндалевидный ореолъ изъ темнолиловыхъ и синихъ коймъ, окружающiй всю группу Богоматери съ Младенцемъ. Издатель мозаики отмѣчаетъ эту подробность, какъ рѣзкое отличiе Кипрской мозаики отъ всѣхъ иныхъ подобныхъ изображенiй. Въ самомъ дѣлѣ, насколько часто встрѣчается сiянiе, окружающее преобразившагося Спасителя (древнѣйшая Синайская мозаика Преображенiя; впослѣдствiи—при «Вознесенiи» Христа), настолько изображенiе сiянiя вокругъ фигуры Божiей Матери составляетъ пока символическую принадлежность лишь немногихъ древнихъ памятниковъ. Но, конечно, отсутствiе аналогiи въ древнемъ перiодѣ зависитъ отъ малочисленности памятниковъ христiанской древности на Востокѣ, такъ какъ появленiе подобныхъ темъ на Западѣ уже въ IX вѣкѣ должно указывать на заимствованiе иконописнаго типа съ греко-восточныхъ образцовъ.

Дѣло въ томъ, что и мозаика Канакарiи не можетъ быть самостоятельнымъ декоративнымъ сочиненiемъ, и слѣдующiй далѣе примѣръ подобнаго же изображенiя (на стѣнахъ пещеры) долженъ представлять только иконописную тему, которая можетъ быть понятна лишь какъ списокъ принятой и чтимой иконы, хотя бы по имени намъ и неизвѣстной.

Такимъ иконописнымъ «переводомъ» изображенiя «Славы Богоматери», представляемой на тронѣ, съ Младенцемъ передъ нею и въ торжественномъ кругу, является фреска въ гротѣ Спасителя, близъ Вальерано, въ Италiи

(рис. 151), опубликованная въ послѣднее время [1]), въ сопровожденіи обстоятельнаго историческаго комментарія. На правой стѣнѣ, при входѣ въ пещеру, среди святыхъ: Агніи, Софіи, Люціи, Бенедикта, Мавра и Плакиды, во фризѣ, поверхъ ниши, украшенной большимъ крестомъ, представлена здѣсь, внутри круглаго ореола оливковаго цвѣта, Богоматерь, сидящая на престолѣ и держащая передъ собою Отрока Іисуса, благословляющаго. Бо-



151. Фреска въ пещерной церкви близъ Вальерано.

жія Матерь облачена въ мафоріи красно-каштановаго (коричнево-пурпурнаго) цвѣта и фіолетовый хитонъ. Въ сосѣднихъ пещерахъ мѣстечка San Lorenzo, также въ окрестностяхъ Вальерано, есть другая фреска (рис. 152) Божіей Матери съ Младенцемъ на престолѣ, среди двухъ ангеловъ, при чемъ у престола былъ изображенъ и заказчикъ съ семьей. Письмо фрески

1) Calosso, A. B. Gli affreschi della grotta del Salvatore presso Vallerano, *Arch. d. Soc. Rom. di storia patria*, vol. XXX, Roma, 1907.

близко къ росписи «грота Спасителя», а также къ раннимъ фрескамъ пещеръ монастыря Субіако.

Точкою отправленія при историческомъ опредѣленіи этихъ фресокъ должны служить, прежде всего, изображенія святыхъ Бенедикта, Мавра и Плакиды, сближающія фрески съ росписью монастыря Фарфы, церкви



152. Фреска въ пещерной церкви св. Лаврентія близъ Вальерано.

S. Maria in Pallara на Палатинѣ. Затѣмъ, по общимъ признакамъ стиля, эти росписи представляютъ крайне огрубѣлую манеру греко-восточнаго искусства VIII—IX вѣковъ, извѣстную по многочисленнымъ пещернымъ росписямъ южной Италіи. Здѣсь мы встрѣчаемся съ кустарнымъ мастерствомъ, въ X столѣтіи уже пришедшимъ въ упадокъ. Новое движеніе, возникшее подъ вліяніемъ византійскаго стиля, главнымъ памятникомъ котораго является роспись Бенедиктинской церкви во имя пророка Иліи, въ городкѣ Кастель св. Иліи (Castel S. Elia), близъ Непи, принадлежитъ уже XI вѣку, въ концѣ котораго фрески церкви св. Климента даютъ стиль новый и своеобразный. Наиболѣе характернымъ признакомъ огрубѣлой греко-восточной иконописи и въ Италіи и на ея родинѣ—въ Греціи и Малой Азіи (росписи пещеръ въ Кап-

падокіи)—служатъ обильныя, разсыпанныя по одеждамъ святыхъ, жемчужныя низки и коймы.

Описанная торжественная композиція, не понятная сразу въ иконографіи Божіей Матери, вообще чуждой подобныхъ темъ, повидимому, утратилась въ иконописномъ обиходѣ рано. По крайней мѣрѣ, ни въ Византіи, гдѣ вообще царственное величіе Божіей Матери съ Младенцемъ представлялось только въ исключительныхъ случаяхъ и признавалось противорѣчащимъ евангельскому повѣствованію, ни на латинскомъ Западѣ, въ эпоху связей его съ греческимъ иконописаніемъ, мы этой темы не знаемъ. Уже въ XI вѣкѣ находимъ образъ Вседержителя и Троицы въ «кругу», какъ въ ореолѣ «Славы Небесной», напримѣръ, во фрескахъ ц. м. Гротта Феррата, что затѣмъ явилось и на нашихъ иконостасахъ, въ центрѣ одного изъ его поясовъ, но не видимъ подобнаго же образа Божіей Матери. Напротивъ того, хотя въ изображеніи Страшнаго Суда позднѣе и явилось изображеніе Божіей Матери, окруженной 2 ангелами, въ кругу, какъ символическій образъ Небеснаго Рая, однако, при этомъ было обязательнымъ представленіе Богоматери безъ Младенца,—видимо, какъ вознесенной на небо по ея успеніи.

Итакъ, повидимому, древняя композиція принадлежала греко-восточному искусству и не была принята въ византійскую иконопись, гдѣ не встрѣчаемъ ея даже въ такихъ иллюстраціяхъ «Славы Владычицы», какъ, напримѣръ, книга Космы Индикоплова и пр.

Рядъ фресокъ, открытыхъ французскою экспедиціею Ж. Кледа (Jean Clédat) и его сотрудниковъ въ періодъ 1900—1906 гг. въ Египтѣ, въ деревушкѣ Бауитъ (искаженіе слова «аббатство»), на западномъ берегу Нила, близъ мѣстечка Дейр-ут-ель Шерифъ, относится уже къ VII—VIII и даже IX столѣтіямъ, частью позднѣе, и составляетъ собственно памятники коптскаго искусства и коптской иконографіи. По соображенію времени и его условій, стиля и народныхъ особенностей, иконографическіе типы этихъ фресокъ всего чаще имѣютъ специфическое значеніе мѣстнаго, кустарнаго ремесла, переживавшаго частью чужіе, частью свои древне-національные оригиналы, а потому нерѣдко стоявшаго внѣ всякой связи съ византійскимъ искусствомъ. Отсюда, лишь находя въ византійской иконографіи извѣстный типъ и въ то же время встрѣчая его въ коптскомъ искусствѣ, можно говорить о заимствованіи его Византіею, или, точнѣе, о переносѣ этого типа съ греческаго Востока, но по существованію типа у коптовъ нельзя еще заключать объ исторической необходимости его существованія въ византійской иконографіи. Затѣмъ, въ настоящемъ случаѣ, и среди фресокъ Бауита должно различать общія декоративныя композиціи и особые иконописные типы: ихъ различіе указывается иногда мѣстомъ. Такъ, важнѣйшія изъ

нихъ тѣ, которыя помѣщены въ особыхъ нишахъ, устроенныхъ въ монастырскихъ стѣнахъ, какъ моленныя и обѣтныя иконы, и, по коптскому монастырскому обычаю, въ нишахъ погребальныхъ часовенъ. Поэтому, или мы находимъ длинные фризы съ образомъ Божіей Матери съ Младенцемъ на престолѣ, среди святыхъ, какъ обычный декоративный типъ композиціи, или же встрѣчаемъ въ нишѣ аркосолія изображеніе Божіей Матери на престолѣ, среди двухъ архангеловъ, держащей овальный медальонъ Спаса Эммануила у себя на колѣнахъ и т. п., и уже по связи этого типа съ чудотворными византійскими иконами считаемъ болѣе удобнымъ разсматривать его въ особомъ мѣстѣ.

Но, что касается общаго иконографическаго характера въ коптскомъ искусствѣ, то, при его художественной безпомощности, оно въ принципѣ



153. «Вознесеніе Господне» въ церкви монастыря Бауитъ въ Египтѣ.

противъ «историческихъ», а потому реальныхъ, композицій и всегда расположено къ формамъ иконнымъ, т. е. къ условной символикѣ, придающей значеніе самому грубому рисунку.

Такова, напримѣръ, Бауитская фреска «Вознесенія Господня» (рис. 153), любопытная по своему опредѣленному смыслу и характерному стилю, свидѣтельствующему о принадлежности ея къ VII–VIII столѣтіямъ [1]). Здѣсь, въ

1) Clédat, I. Le monastère et la nécropole de Baouit. 1900—6, pl. XL. Palanque, Ch. Rech. à Baouit en 1903. *Bull. de l'Inst. Fr. d'arch. or.*, V. 1906, pl. XII, XIII.

срединѣ обходящаго алтарную нишу поясного фриза, представлена Божія Матерь въ образѣ Оранты, а по сторонамъ ея стоятъ апостолы, въ обычныхъ апостольскихъ облаченіяхъ, держа у груди или пышно украшенные



154. Фреска въ развалинахъ монастыря Бауитъ въ Египтѣ.

кодексы, или большіе папирусные свитки. Надъ фигурою Маріи, по обѣимъ ея сторонамъ, написано ея имя въ монограммѣ, напоминающей надпись въ церкви Св. Маріи Антиквы, но типъ Божіей Матери (рис. 154) прибли-

жается наиболѣе къ сирійскому VII вѣка: узкія плечи, малая голова, исключительно пурпурныя ткани одеждъ и пр. Выше этого пояса (во фрескѣ 1903 г. эта часть разрушена) представляется «Вознесеніе Господне», совершенно отдѣленное отъ нижняго пояса, какъ событіе, совершающееся въ небесахъ (въ отличіе отъ другого, употребительнаго въ византійской иконографіи перевода, съ двумя ангелами, благовѣствующими «мужамъ Галилейскимъ», и связью обѣихъ частей: небесной и земной). Такое обособленное положеніе Вознесенія, естественно, придавало образу Богородицы Оранты, стоящей въ центрѣ алтаря, значеніе посредницы между церковью земной и небесной, и, слѣдовательно, прежняя историческая композиція «Вознесенія» измѣнена здѣсь въ «иконномъ» смыслѣ съ особою цѣлью.

Къ числу важныхъ изображеній Божіей Матери съ Младенцемъ, на престолѣ и въ иконномъ переводѣ, должна быть отнесена и другая фреска (рис. 155), внутри особой ниши, сдѣланной въ стѣнѣ продолговатаго зданія—повидимому, молитвенной залы лавры, покинутой коптскими монахами около XIII или XIV вѣковъ[1]). Въ сводѣ этой ниши изображенъ Спаситель, безбородый, съ Евангеліемъ въ рукахъ, внутри круглаго ореола, окруженнаго четырьмя эмблемами. Въ нижнемъ поясѣ, въ центрѣ, изображена Божія Матерь на престолѣ, съ Младенцемъ Іисусомъ на ея лѣвой рукѣ, среди святыхъ — аввы Аполлона и другого неизвѣстнаго аввы, архангеловъ — Михаила и Гавріила, и пророковъ—Іереміи и другихъ. Изображеніе Божіей Матери любопытно по деталямъ: по исключительно пурпурнымъ одеждамъ, по движенію рукъ Божіей Матери, которыя какъ бы усаживаютъ Младенца на колѣна ея, и, наконецъ, по золотымъ и расшитымъ башмакамъ Владычицы. Фреска эта не можетъ быть позднѣе VII или первой половины VIII вѣка. Особенно важно отмѣтить, въ изображеніи Младенца, Его сплошной, не крещатый, нимбъ и бѣлыя одежды: какъ хитонъ, такъ и гиматій.

На восточной стѣнѣ другой обширной капеллы, тоже въ связи съ цѣлымъ рядомъ предстоящихъ — архангеловъ Гавріила и Михаила, діакона Стефана, аввы Киріака и другихъ святыхъ — изображена Божія Матерь, сидящая съ Младенцемъ Іисусомъ на рукахъ[2]). Она покрыта съ головою коричневымъ мафоріемъ, а по сторонамъ головы написана монограмма: «святая Марія». Въ данномъ случаѣ повтореніе древняго термина, очевидно, не имѣетъ никакого отношенія къ догматическимъ воззрѣніямъ христіанъ Египта, такъ какъ противъ этого ясно свидѣтельствуетъ самъ торжествен-

---

1) Jean Clédat. Le monastère et la nécropole de Baouit, pl. XXI.
2) Ibid.

ный сюжетъ: поэтому современную догадку, будто бы такое титулованіе Богородицы указываетъ на оппозицію христіанскаго Египта постановленіямъ Халкидонскаго собора, должно признать не основанной на дѣйствительныхъ фактахъ.



155. Фреска въ одной изъ капеллъ Бауита въ Египтѣ.

Характернымъ дополненіемъ къ первому описанному изображенію Божіей Матери съ Младенцемъ, помѣщенному внутри маленькой абсиды или, вѣрнѣе, ниши (1 метръ вышины и 65 сант. ширины), является роспись на-

ружной широкой рамки, окружающей верхнюю часть арки этой абсиды. Арка опирается на двѣ колонки, сдѣлана изъ тисненаго стука и поверхъ расписана по лентѣ аркады. Роспись заключается въ рядѣ медальоновъ, съ женскими головками, украшенными діадемою и богатымъ шитымъ оплечьемъ: діадема имѣетъ видъ повязки, низанной жемчугомъ; въ ушахъ — серьги съ большими жемчужинами. При каждомъ бюстѣ надписано имя того олицетворенія, которое онъ долженъ представлять собою: вѣра, надежда, смиреніе, цѣломудріе, воздержаніе, терпѣніе; всѣхъ нѣкогда было 11, осталось 8. Подобныя же изображенія дополняются въ другой капеллѣ, въ промежуткахъ, что позволяетъ О. Э. Лемму[1]) представить слѣдующій коптскій каталогъ добродѣтелей: вѣра, надежда, любовь, терпѣніе, воздержаніе, благоразуміе, цѣломудріе. Авторъ «Мелкихъ коптскихъ этюдовъ» сравниваетъ этотъ каталогъ съ однимъ мѣстомъ изъ «Похвальнаго Слова» пречистой Дѣвѣ Маріи, въ которомъ ей приписываются 12 добродѣтелей Духа Святаго: мѣсто это гласитъ такъ: «Святая Дѣва Марія обладаетъ 12 добродѣтелями Духа Святаго, которыя суть: вѣра, надежда, любовь, постъ, воздержаніе, смиреніе, благоразуміе, цѣломудріе, долготерпѣніе, кротость, чистота, терпѣніе». Это сопоставленіе подаетъ мысль, что всѣ фигуры олицетвореній назначены прославлять изображенную въ абсидѣ пресвятую Дѣву.

Во фресковыхъ росписяхъ церкви монастыря мучениковъ близъ Эсне въ Египтѣ[2]), относящихся къ различнымъ эпохамъ (отъ VII—VIII вѣковъ и позднѣе), указаны (кратко и неопредѣленно) различныя изображенія Божіей Матери: 1. «Божія Матерь, сидящая на тронѣ и держащая на рукахъ Младенца, одежды котораго украшены изображеніемъ равноконечнаго креста. По сторонамъ трона стоятъ два ангела, ноги ихъ босы, сложенныя вмѣстѣ руки протянуты впередъ. Всѣ четыре фигуры въ нимбахъ. Фономъ для нихъ служатъ рубчатыя стѣны небеснаго града (?)». 2. «На стѣнѣ продолговатаго, подобнаго корридору, помѣщенія, крытаго коробовымъ сводомъ, написана композиція византійскаго стиля. Ясно видна голова Божіей Матери въ нимбѣ и драгоцѣнномъ головномъ уборѣ, напоминающая голову Богородицы въ нижней церкви св. Климента въ Римѣ, но гораздо ея грубѣе. Двѣ фигуры, теперь весьма попорченныя, находятся справа и слѣва отъ Богородицы и изображаютъ, вѣроятно, архангеловъ». «Росписи довольно грубы и носятъ аскетическій характеръ, что и заставляетъ относить ихъ къ эпохѣ не очень древней». Однако, весьма возможно, что росписи эти не позже X вѣка и, слѣдовательно, даютъ именно на египетскомъ Востокѣ

---

1) «Извѣстія Имп. Академіи Наукъ». 1906, декабрь, стр. 160.

2) В. Г. Бокъ. Матеріалы по археологіи христіанскаго Египта, 1901, стр. 76 и 77.

образъ Божіей Матери въ вѣнцѣ, подобно тому, какъ «головной уборъ» Божіей Матери въ нишѣ церкви Климента представляетъ ее въ жемчужномъ вѣнцѣ.

Памятники Сиріи и Египта христіанскаго періода едва начаты изслѣдованіемъ, и потому попытки общаго построенія греко-восточной — въ частности, коптской — иконографіи были бы преждевременны. Однако, и теперь уже стало возможно отмежевать эту область отъ византійской иконографіи и начать выдѣлять тѣ факты, которые принадлежатъ спеціально той или другой и составляютъ ихъ особенность. Для нашей задачи особенно важно выдѣлить мѣстные греко-восточные типы Божіей Матери, которые не были восприняты Византіею, хотя, быть можетъ, стали извѣстны Западу еще въ древне-христіанскую эпоху.

Одинъ мѣстный иконографическій типъ рано возникаетъ въ Александрійскомъ искусствѣ древнѣйшаго періода и столь же рано исчезаетъ, не оставляя послѣ себя никакихъ слѣдовъ. Въ настоящее время извѣстны пока лишь два-три изображенія этого типа, при чемъ два относятся къ грубымъ коптскимъ погребальнымъ стэламъ, а третье находится въ Александрійской хроникѣ [1], писанной на папирусѣ и находившейся въ собраніи В. Голенищева, нынѣ поступившемъ въ Московскій Музей имени Императора Александра III. Особенность этого типа заключается въ томъ, что Божія Матерь изображена (рис. 156) въ немъ съ Младенцемъ на лѣвой рукѣ, но правую руку она поднимаетъ вверхъ, въ знакъ не то молчанія, не то молитвеннаго обожанія божественнаго Младенца. На стэлахъ Божія Матерь изображена сидящею на тронѣ, а у миніатюры низъ какъ разъ оборванъ, и отъ него остался только маленькій кусокъ, на которомъ нельзя съ точностью различить положеніе Божіей Матери. Профессоръ Стриговскій, издатель Александрійской хроники и одного изъ барельефовъ (рис. 157), приходитъ къ выводу, что мы имѣемъ въ этомъ образѣ соединеніе двухъ типовъ — древне-христіанской Оранты и византійской Одигитріи: Оранта изображалась всегда стоящею, а типомъ Одигитріи доселѣ называется изображеніе Божіей Матери, то стоящей, то сидящей на престолѣ. Мы не знаемъ точно, когда именно появилась чтимая икона Одигитріи въ Константинополѣ, но ея копіи представляютъ Божію Матерь неизмѣнно стоящею, при чемъ, однако, фигура Богоматери изображается или цѣликомъ во весь ростъ, или только по грудь; но послѣднее никакъ не можетъ значить того, что это есть изображеніе Божіей Матери, сидящей на пре-

---

1) A. Bauer und Jos. Strzygowski, Eine Alexandrinische Weltchronik, въ *Denkschr. Wien. Akad.*, 1905, Taf. VII verso.

столѣ. Далѣе, сомнительно, чтобы всякое, встрѣчающееся на пространствѣ VI—VIII столѣтій, изображеніе Божіей Матери, стоящей и держащей Младенца на лѣвой рукѣ, было непремѣнно копіею образа Одигитріи, какъ то, повидимому, полагаютъ, разбирая миніатюру Сирійскаго Евангелія 586 года. Напротивъ того, общее сходство сирійской миніатюры съ обра-



156. Миніатюра Александрійской хроники на папирусѣ.

зомъ Одигитріи доказываетъ только одно: что этотъ иконописный типъ былъ именно въ Сиріи обычнымъ въ древнюю эпоху. Далѣе, въ этомъ Александрійскомъ типѣ, говорятъ, можно найти объясненіе самому названію «Одигитріи», которое должно, будто бы, значить «руководительство людей къ молитвѣ»: заключеніе это не отвѣчаетъ, какъ въ свое время увидимъ, реальной исторіи иконы.

Затѣмъ, напрасно привлекать къ настоящему типу рядъ изображенiй Божiей Матери, сидящей на престолѣ и держащей Младенца на лѣвомъ колѣнѣ: это опять особый иконографическiй типъ, весьма распространенный, существовавшiй и въ Египтѣ, и въ Сирiи, и въ Византiи, но отдѣльно отъ типа Одигитрiи. Такое распространенiе его, даже на шелковыхъ и льняныхъ тканяхъ, въ видѣ вышивокъ (въ круглыхъ медальонахъ), не можетъ служить достаточнымъ доказательствомъ, что типъ Одигитрiи существовалъ въ Египтѣ, какъ чтимый туземный образъ (сирiйское происхожденiе его утверждается преданiемъ).



157. Коптскiй рельефъ Божiей Матери съ Младенцемъ въ Каирскомъ Музеѣ.

Но если настоящее изображенiе не имѣетъ ничего общаго съ типомъ Одигитрiи, то, равнымъ образомъ, нельзя подвести эту миніатюру и подъ рубрику общаго типа Оранты, хотя въ коптскомъ искусствѣ Оранта является любимымъ и общепринятымъ типомъ. Типъ Оранты, гдѣ бы онъ ни возникъ, былъ въ IV вѣкѣ общимъ для всего христiанскаго искусства, а потому пока нельзя принимать, какъ точку отправленiя, его египетское происхожденiе въ данномъ случаѣ. Помимо того, въ разсматриваемой группѣ иконныхъ изображенiй Божiей Матери нельзя видѣть прямого типа Оранты: какъ бы мы ни толковали типъ «Оранты» — считая ли его исключительно аллегорическимъ, или реальными портретами умершихъ, или же реальными подобiями ихъ родственниковъ, молящихся за умершаго, или, наконецъ, изображенiемъ христiанской души — все же центральнымъ пунктомъ всѣхъ этихъ объясненiй, а затѣмъ всей очевидности и самаго смысла этого типа, будетъ «молитва», чему соотвѣтствуетъ и его названiе. Иначе сказать: основная сущность типа Оранты состоитъ въ представленiи молитвы, по образу, господ-

ствовавшему въ первыхъ вѣкахъ христіанской эры, если не въ античной его древности. Между тѣмъ, миніатюру и особенно рельефы мы не можемъ объяснять «молитвою» Божіей Матери: во-первыхъ, въ миніатюрѣ совершенно ясно Божія Матерь глядитъ на Сына, воздѣвая правую руку — слѣдовательно, если она кому либо молится, то Самому Младенцу, Котораго она держитъ и Который есть ея рожденіе, а потому ея молитва должна быть нераздѣльно слита съ материнскимъ чувствомъ; во-вторыхъ, что касается рельефовъ, то уже одно положеніе Божіей Матери, сидящей на престолѣ, противорѣчитъ представленію молитвы: еще нигдѣ не видано подобнаго сочетанія. Совершенно иное дѣло представленіе чувствъ, сближающихся съ обожаніемъ и обожествленіемъ, но не тожественныхъ съ молитвою. Этотъ самый жестъ благоговѣйнаго почитанія (ср. рис. 158) со стороны Богоматери къ Сыну имѣется на мозаическомъ изображеніи Божіей Матери въ торжественно-иконной композиціи «Поклоненія волхвовъ» въ Равенской церкви св. Аполлинарія Новаго. Съ этимъ жестомъ согласно тамъ и торжественное положеніе самого Отрока, сидящаго высоко въ лонѣ Божіей Матери, и Его раскрытая десница, объявляющая всѣмъ въ Его лицѣ владыку міра, и торжественное предстояніе четырехъ ангеловъ. Припомнивъ, напримѣръ, въ византійскомъ искусствѣ образъ Божіей Матери, сидящей на



158. Надгробная стэла изъ Карѳагена.

престолѣ и умильно раскрывающей руки передъ своею грудью, или въ итальянскомъ искусствѣ «Поклоненіе Младенцу», лежащему тутъ же на колѣнахъ Матери, и проч., мы легко можемъ признать, что и въ настоящемъ случаѣ жестъ Маріи имѣетъ то же самое значеніе, какъ въ «Поклоненіи Младенцу» итальянскихъ живописцевъ. Такимъ образомъ, въ древнѣйшемъ египетскомъ типѣ Божіей Матери мы находимъ уже ту простую и естественную черту, которая будетъ затѣмъ господствующею въ образѣ итальянской Мадонны. Въ подобномъ выводѣ заключается не малая похвала древнему памятнику, но этотъ иконописный типъ просуществовалъ недолго, что показываетъ, какъ иконопись страдаетъ отъ догматическаго стѣсненія и какъ достигаетъ совершенства подъ условіемъ свободы религіознаго чувства. Такимъ образомъ, иконографія Божіей Матери, какъ и другія стороны христіанскаго искусства, начиналась простою и натуральною мыслью, но быстро омертвѣла отъ введенія въ нее формальныхъ стѣсненій.

Въ самомъ дѣлѣ, поднятіе одной руки, при томъ исключительно правой, въ сторону другого человѣка, было у древнихъ грековъ, а затѣмъ и у римлянъ, торжественнымъ привѣтствіемъ, которое соединялось съ радостнымъ восклицаніемъ и называлось, поэтому, acclamatio — привѣтъ, здравствованіе, кличъ, и adoratio — моленіе. О томъ, какъ привѣтственные кличи были разрабатываемы въ древнемъ Римѣ и какъ изъ ряда привѣтственныхъ восклицаній слагались оффиціально принятые и музыкально построенные кличи побѣдителямъ, тріумфаторамъ и, наконецъ и наиболѣе, императорамъ — можно читать въ достаточномъ обиліи у древнихъ авторовъ, а также и въ византійскихъ церемоніалахъ[1]). Впослѣдствіи подобные кличи и гимны перешли въ церковный обиходъ — въ литургію, при возглашеніяхъ многолѣтій, и въ торжественныя пѣснопѣнія: діаконъ, поднимая орарь и возглашая многолѣтіе, повторялъ жестъ привѣтствія. Въ нашихъ памятникахъ Божія Матерь также возглашаетъ, поднимая руку, подобный же кличъ Христу (laudes Christo), напримѣръ: «Осанна Сыну Давидову» или пресловутое «Маран-афа», что значило — «нашъ Господь грядетъ»[2]).

Въ разрядъ оригинальныхъ иконографическихъ мотивовъ, появившихся, какъ сказано выше, въ періодъ V—VII столѣтій среди сиро-египетскихъ вѣтвей древне-христіанскаго искусства, входитъ опытъ представленія Божіей Матери Млекопитательницы, или кормящей грудью Младенца Іисуса. Такого рода изображеніе въ коптской живописи, недавно открытое

---

1) См. извѣстные словари греко-римскихъ древностей: Daremberg et Saglio и Cabrol. *Dict. d'arch. chr.* Въ греческомъ словарѣ Дюканжа см. Εὐλογία, Εὐφημία, въ лат. laudes, также bona vota и пр.

2) Cabrol. Dict. d'arch. chr., *acclamatio*.

при раскопкахъ въ Саккара[1]) и относимое ко времени до завоеванія арабскаго Египта (640—641), представляетъ (рис. 159) Божію Матерь, сидящую внутри пышнаго кресла и кормящую Младенца, Который обѣими руками держится за руку Матери, подающую Ему грудь. Натуралистическая и грубая простота изображенія, расточающаго, правда, драгоцѣнные камни въ видѣ украшеній кресла, а затѣмъ и безформенная юность лица Маріи, придаютъ этому изображенію болѣе или менѣе случайный характеръ, внѣ слагавшихся современныхъ иконописныхъ типовъ. Нельзя, однако, не остановиться на одной странной, но характерной детали: Младенецъ представленъ въ этомъ изображеніи въ возрастѣ по крайней мѣрѣ трехъ, четырехъ лѣтъ; эта подробность напоминаетъ, что именно въ Египтѣ слагались легендарныя сказанія о чудесномъ Его возростаніи. Въ остальномъ весь типъ имѣетъ обычныя сирійскія черты, усвоенныя, какъ извѣстно, коптскимъ искусствомъ, если не Александріею (рис. 160, съ фрески въ Бауитѣ).



159. Фреска въ развалинахъ монастыря въ Саккара близъ Каира.

Очевидно, въ извѣстной связи съ настоящимъ изображеніемъ должно стоять и удержаться на своеобразной натуралистической почвѣ древне-романскаго искусства рельефное изображеніе Божіей Матери Млекопитательницы на окладѣ (рис. 161) изъ слоновой кости Евангелія въ Мецѣ, относимомъ къ IX вѣку[2]). Божія Матерь изображена здѣсь на широкомъ

1) Рисунокъ въ ст. A. Foucher. La Madone bouddhique. *Mon et mém. Fond. E. Piot*, 1910, XVII. Extrait, p. 10, fig. 2, по соч. Excavations à Saqquara, II. 1908, pl. XL. O. Dalton, fig. 174.
2) A. Foucher, ibid., p. 9. fig. 1.

карловингскомъ тронѣ, поставленномъ на высокій пьедесталъ, кормящею Младенца и въ то же время бесѣдующею съ мамкою, которая готова принять Младенца въ припасенное покрывало. Справа, на ступенькѣ пьедестала, пріютился въ позѣ дремлющаго праведный Іосифъ — слѣдовательно, это тема изображенія Рождества Христова. Какимъ именно путемъ данный иконописный мотивъ (не типъ въ собственномъ смыслѣ слова, такъ какъ о типѣ Божіей Матери Млекопитательницы можно говорить только съ XIII вѣка)



160. Фреска капеллы въ развалинахъ Баунта въ Египтѣ.

появился въ коптской и карловингской иконографіи, пока нѣтъ никакихъ указаній: мотивъ этотъ могъ сохраниться отъ древне-христіанскаго искусства и народиться въ самомъ коптскомъ искусствѣ, переходы изъ котораго, черезъ посредство южной Италіи и Франціи, въ карловингское искусство уже указаны. Но подобнаго типа не находимъ пока въ византійскомъ искусствѣ и, принимая во вниманіе цвѣтущую пору его въ IX—XII вѣкахъ и опредѣленно строгую выработку его иконографіи, считаемъ, что типа Божіей Матери Млекопитательницы въ византійской иконографіи не было, а его появленіе въ ново-греческой иконописи XIV вѣка есть результатъ за-

паднаго заимствованія. Что же касается изданной Н. П. Лихачевымъ [1]) вислой печати Романа, митрополита Кизика, съ изображеніемъ Божіей Матери на престолѣ, кормящей грудью Младенца, то требовалось бы еще доказать, что эта печать древнѣе XIII—XIV столѣтій. Помимо того, подобные мелкіе памятники не даютъ основаній гадать о существованіи этого типа въ иконографіи или въ иконописи: въ той же Византіи, конечно, было много иконъ, принесенныхъ съ Востока, но не всѣ эти иконы были восприняты въ византійскую иконографію, и, какъ увидимъ ниже, самый типъ Одигитріи былъ извѣстнымъ образомъ переработанъ, прежде чѣмъ изъ сирійскаго сталъ византійскимъ.



161. Пластинка слоновой кости на окладѣ Евангелія въ Мецѣ.

Рѣзные древне-христіанскіе кресты греко-восточнаго происхожденія, представляющіе складни изъ двухъ смыкающихся выпуклыхъ створокъ, представляютъ любопытный разрядъ древностей, начавшихъ выступать на поверхность земли и на платформу археологической науки въ самое послѣднее время, т. е. приблизительно съ 70-хъ годовъ прошлаго вѣка. Въ настоящее время въ различныхъ музеяхъ или собраніяхъ набралось этихъ крестовъ-складней уже нѣсколько сотъ, и можно надѣяться, что въ ближайшемъ будущемъ они составятъ наконецъ предметъ внимательнаго изученія и особой монографіи, которой они вполнѣ достойны. До настоящаго времени находки крестовъ-складней сдѣланы почти на всемъ побережьи Средиземнаго моря, какъ-то: въ Египтѣ (значительное большинство находокъ именно оттуда), въ Сиріи (коллекція Кіевскаго Музея), въ Греціи, на сѣверныхъ берегахъ Африки и въ развалинахъ Кареагена, въ различныхъ

1) Н. П. Лихачевъ. Изображенія Божіей Матери. 1911, рис. 370—1, стр. 157—159. Судя по тому, что это печать митрополита, можно думать о существованіи въ Малой Азіи въ поздне-византійскую эпоху чудотворнаго образа, принесеннаго съ Востока.

мѣстностяхъ Италіи (сравнительно мало: преимущественно — въ Сициліи), въ Крыму (Херсонесъ, Ѳеодосія) и на берегахъ Кавказа. Періодъ времени, къ которому относятся всѣ эти предметы, значительный: начинается приблизительно уже въ VI столѣтіи и протягивается до конца XIV вѣка включительно. Называть эти кресты «тѣльниками», какъ принято въ послѣднее время — потому, между прочимъ, что, дѣйствительно, существовали «тѣльники» складной формы, съ частицами святыхъ мощей внутри, при томъ носившіеся на груди представителями высшей церковной іерархіи, а равно и свѣтскими правителями — неправильно, такъ какъ, въ дѣйствительности, «тѣльниками» они никогда не были, и не только бронзовые, но и золотые (рѣдкій образецъ подобныхъ крестовъ, происходящій изъ Гаэты, находится въ Ватиканскомъ Музеѣ), а употреблялись частью для подвѣшиванія къ нимъ кадилъ, почему и мѣстонахожденіе ихъ въ большинствѣ случаевъ — развалины церквей. Доказательства этого употребленія находятся почти на каждомъ изъ подобныхъ крестовъ и заключаются въ двойной парѣ ушковъ, отлитыхъ вмѣстѣ съ крестами, наверху и внизу креста: въ эти ушки продѣвались цѣпочки, обыкновенно среднія, которыя держали крышку кадила и за которыя эта крышка приподнималась. Затѣмъ, подобнаго же рода золотые и серебряные кресты, хотя



162. Крестъ изъ Херсонеса. Эрмитажъ.

уже не складные, служили для подвѣшиванія подъ алтарями вотивныхъ вѣнцовъ, голубей и лампадъ. Понятно, всѣ бронзовые кресты назначались имитировать золотые и потому иногда носятъ слѣды позолоты. Способъ ихъ украшенія первоначально ограничивается почти исключительно рѣзьбою вглубь, по тонко вышлифованной поверхности обѣихъ

сторонъ креста; затѣмъ, уже приблизительно въ IX вѣкѣ — вѣроятно, подъ вліяніемъ распространившихся восточныхъ пріемовъ — рѣзьба сопровождается еще такъ называемою насѣчкою, т. е. инкрустаціей свинцомъ и серебромъ. Приблизительно съ XI вѣка рѣзьба смѣняется литейною отливкою рельефныхъ изображеній, которыя потомъ становятся въ XII и XIII столѣтіяхъ почти исключительнымъ способомъ украшеній, часто также съ эмалевыми фонами; въ этомъ періодѣ рѣзьба почти всегда сопровождается инкрустаціею[1]). Въ общемъ, легко можно было бы раздѣлить складные кресты на два основныхъ типа: древнѣйшаго періода — исполненныхъ рѣзьбою, и позднѣйшаго періода — литыхъ складней.



163. Крестъ въ частномъ собраніи въ Берлинѣ.

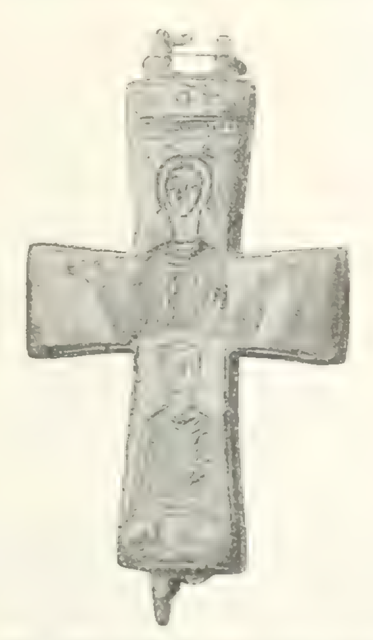
Изображеніе Богоматери занимаетъ на этихъ крестахъ, какъ извѣстно, обратную сторону креста, такъ какъ лицевая сторона всегда занята изображеніемъ Распятаго. Эта обратная сторона украшается или, обычно, однимъ изображеніемъ Богоматери, или же, по краямъ креста, еще медальонами съ головными изобра-

1) Этого періода кресты встрѣчаются и въ южной Германіи, а также въ Чехіи (см. послѣднюю публикацію г. проф. Пича).

женіями четырехъ евангелистовъ; иногда же по сторонамъ Богоматери представлены какіе либо святые или два ангела. При этомъ, въ древнѣйшихъ (рѣзныхъ) крестахъ представляются всего чаще слѣдующіе типы Богоматери:



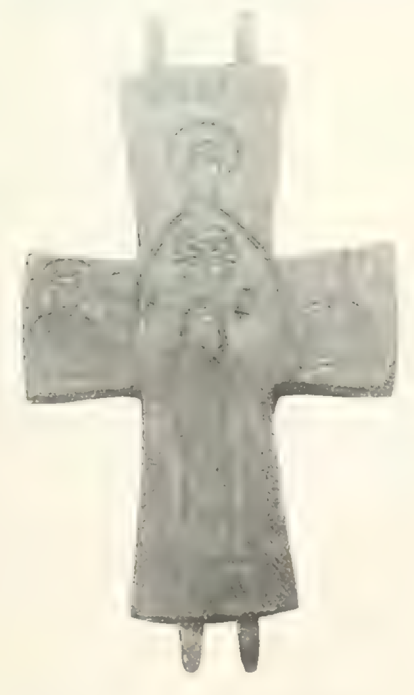
164. Сирійскій крестъ въ Кіевскомъ Музеѣ.



165. Крестъ изъ Херсонеса. Эрмитажъ.



166. Крестъ изъ Херсонеса. Эрмитажъ.



167. Крестъ изъ Херсонеса. Эрмитажъ.

1) Оранта (рис. 162, 163 и 166) — фигура молящейся, съ поднятыми или распростертыми по обоимъ поперечнымъ рукавамъ креста руками. Такого рода типъ Оранты является, очевидно, наиболѣе удобной сокращенной схемой, пригодной для формы креста. Доказательство послѣдняго можно видѣть въ обильномъ употребленіи подобной формы для фигуръ святыхъ вообще, какъ напримѣръ: Георгія, Стефана, Іоанна Богослова и др.

2) Второй типъ представляетъ (рис. 164, 165, 167, 168, 171) ту же Оранту уже съ Младенцемъ, какъ бы стоящимъ у ногъ Богоматери, но



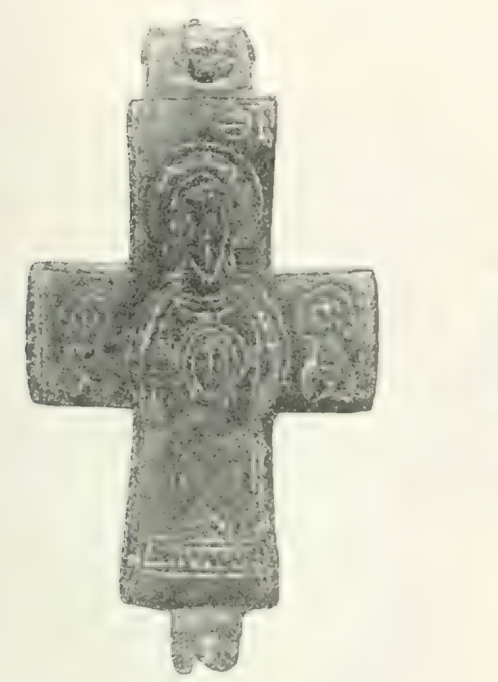
168. Крестъ изъ Херсонеса. Эрмитажъ. 169. Крестъ изъ Херсонеса. Эрмитажъ.

по смыслу — сидящимъ передъ нею. На одномъ такомъ крестѣ по сторонамъ Богоматери изображены двѣ погрудныя фигуры архангеловъ Гавріила и Михаила. Надъ подобнымъ изображеніемъ Богоматери надписи вверху называютъ или МР ΘУ, или ПАНАГИА, или же ΘЕОТОКЕ.

3) Особымъ типомъ (рис. 170 и 173) являются изображенія Богоматери на тронѣ, поддерживающей Младенца обѣими руками, какъ бы подъ мышки, передъ собою. Этого рода типъ явно повторяетъ образъ, представленный въ римской катакомбѣ св. Агніи. Болѣе обычно изображеніе

Богоматери, сидящей и обѣими руками держащей Младенца передъ собою: въ одномъ случаѣ по сторонамъ ея два летящіе ангела.

4) Въ позднѣйшемъ отдѣлѣ имѣются изображенія (рис. 172) Богоматери Одигитріи, т. е. стоя держащей Младенца на лѣвой рукѣ, и, наконецъ, Богоматери, несущей Младенца на правой рукѣ.



170. Крестъ изъ Херсонеса. Эрмитажъ.



171. Крестъ изъ Херсонеса. Эрмитажъ.

5) Позднѣе же является образъ, извѣстный въ Византіи подъ именемъ Никопеи, и

6) Образъ Божіей Матери съ руками, воздѣтыми передъ грудью.

Но такъ какъ всѣ эти типы получили значеніе только въ византійской иконографіи, то и разсмотрѣніе ихъ будетъ представлено ниже. Въ настоящемъ же очеркѣ необходимо оговорить только два памятника разсматриваемаго вида, и то потому, что одному приписывается излишне глубокая древность, а въ рисункѣ другого думаютъ видѣть «Вознесеніе Божіей Матери», что также немыслимо по времени и чего нѣтъ въ дѣйствительности.

Среди древнѣйшихъ крестовъ выдѣляется эмалевый крестъ, находившійся ранѣе въ собраніи Бересфорда Гопа, а нынѣ перешедшій въ Музей Викторіи и Альберта (Кенсингтонскій) [1]. На лицевой своей сторонѣ

---

1) Dalton, fig. 302, стр. 506.

(рис. 174) крестъ имѣетъ, подобно древнѣйшимъ бронзовымъ крестамъ, изображеніе распятаго Спасителя, а по сторонамъ бюсты Божіей Матери и юнаго Іоанна Богослова, внизу же, подъ перекладиной — главу Адамову. Перегородчатая эмаль этого креста представляетъ тотъ древнѣйшій типъ византійскихъ эмалей, который мы знаемъ не болѣе какъ въ дюжинѣ отдѣльныхъ предметовъ, частію попавшихъ на извѣстный образъ-складень Хахульской иконы, именно: фонъ эмали — цвѣта прозрачнаго изумруда; цвѣта — бѣлый, тѣлесный, съ примѣсью розоватаго, коричнево-пурпурный и синій; перегородочки изъ сравнительно толстой тесьмы, а орнаментальный рисунокъ крайне условный и даетъ только главнѣйшіе контуры предметовъ. На оборотной сторонѣ (рис. 175) представлена Божія Матерь въ



172. Крестъ изъ Херсонеса. Эрмитажъ.



173. Сирійскій крестъ въ Кіевскомъ Музеѣ.

типѣ Оранты. Въ одеждѣ ея ясно выдѣляется основной темный пурпуръ и бѣлый чепецъ, вмѣстѣ со свѣтлымъ нимбомъ. По четыремъ рукавамъ креста на этой сторонѣ имѣются четыре погрудныхъ изображенія евангелистовъ; изъ нихъ два черноволосыхъ — одинъ въ типѣ Іоанна Предтечи (Маркъ), а другой въ типѣ Василія Великаго (Лука) — и два сѣдыхъ (Матѳей и Іоаннъ). Судя по типамъ, крестъ не можетъ быть позже X вѣка, но онъ не можетъ быть, какъ предполагалъ Дальтонъ, и VIII вѣка. Слѣдуетъ имѣть въ виду при этомъ и характерную, чисто византійскую форму креста, которая также указываетъ только на IX—X столѣтія. Если, такимъ образомъ, мы исключимъ VIII вѣкъ, то эпоху подобныхъ эмалей на Востокѣ можно установить

приблизительно точно: въ предѣлахъ IX—X столѣтій. Поэтому западныя издѣлія того же типа, какъ напримѣръ, паліотто, въ церкви святаго Амвросія въ Миланѣ, устанавливаются въ предѣлахъ X—XI столѣтія, что, между прочимъ, для послѣдняго памятника подтверждено и документальными свидѣтельствами.

Уже на границѣ древняго греко-восточнаго искусства и



174. Эмалевый крестъ IX—X вѣка. Кенсингтонскій Музей.



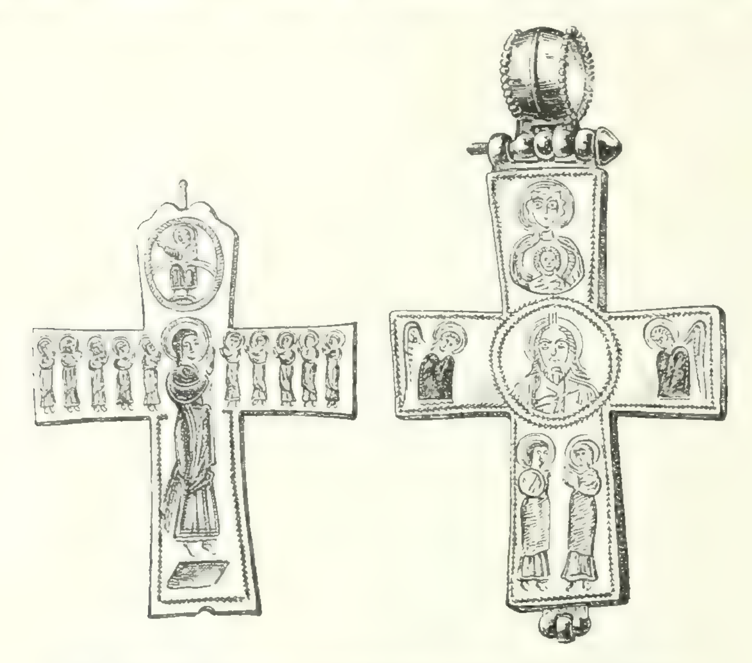
175. Крестъ въ собраніи Бересфорда Гопа, нынѣ въ Кенсингтонскомъ Музеѣ.

средне-вѣковаго западнаго, унаслѣдовавшаго, между прочимъ, отъ древности главный запасъ переводовъ, стоитъ замѣчательный золотой крестъ-тѣльникъ [1]) Кабинета Дзялинскихъ въ Голуховѣ. Крестъ состоитъ изъ золотого складня и вложеннаго въ него тонкаго, золотого креста, которые украшены рисунками, наведенными чернью — крестъ только съ одной стороны, а складень съ обѣихъ. На складнѣ (рис. 176) представлено: на одной сторонѣ «Распятіе» (въ колобіи), съ надписью на титулѣ: PEΞ PEΓNANTI — т. е. греческими буквами: rex regnantium, что подтверждаетъ догадку о происхожденіи креста изъ южной Италіи: на другой сторонѣ: въ срединѣ —

---

1) Fröhner. Collection du château de Goluchow. 1897. pl. XVIII. Cabrol. *L'Assomption*, fig. 1027.

бюсть Спасителя въ кругу, и по сторонамъ его — два преклоняющіеся ангела (такъ называемое νικητήριον на крестѣ въ храмѣ Воскресенія въ Іерусалимѣ, ср. мозаику въ храмѣ св. Стефана Круглаго въ Римѣ), внизу — двое святыхъ, а вверху — Божія Матерь по грудь, съ головою сидящаго



176. Золотой тѣльникъ въ Кабинетѣ Дзялинской въ Голуховѣ.

передъ нею Младенца. На самомъ крестѣ представлено вверху «Вознесеніе Господне», а ниже — Божія Матерь (въ профиль), съ поднятыми руками, посреди десяти апостоловъ (меньшаго размѣра). Никакого изображенія «Вознесенія Божіей Матери» въ данномъ изображеніи, въ дѣйствительности, нѣтъ.

VII.

Иконные типы Богоматери греко-восточнаго и византійскаго происхожденія въ западныхъ и восточныхъ памятникахъ VII и VIII столѣтій и образы Божіей Матери на стѣнахъ церкви Св. Маріи Антиквы въ Римѣ.

Отсутствіе или крайняя скудость памятниковъ греческаго Востока въ VI—VII столѣтіяхъ восполняется, до извѣстной степени, рядомъ фресковыхъ изображеній Божіей Матери, открытыхъ въ послѣднее время на стѣнахъ бывшей церкви Св. Маріи Антиквы (S. Maria Antiqua) въ Римѣ [1]. Руины этой древней базилики стали извѣстны еще въ 1702 году, когда были обнаружены также и нѣкоторыя стѣнныя ея фрески, но окончательно были онѣ открыты и освобождены изъ подъ громаднаго, покрывавшаго ихъ, слоя насыпи только въ 1900 году. Положеніе развалинъ церкви (рис. 177 и 178) приходится на римскомъ форумѣ, подъ сѣверо-восточнымъ угломъ Палатинскаго холма, прикрытаго здѣсь и какъ бы обрамленнаго колоссальными арками его субструкцій. Между этимъ угломъ Палатинскаго холма и храмомъ Августа, въ связи съ этимъ храмомъ, при Домиціанѣ (окон-



177. Видъ на средній и лѣвый нефы церкви Св. Маріи Антиквы.

1) W. de Grüneisen. Sainte Marie Antique, avec le concours de Huelsen, Giorgis, Federici, David. Rome. 1911. vol. in 4°. Album épigraphique, in fol.

чательно) было устроено большое декоративное зданіе библіотеки, которое въ концѣ V или въ началѣ VI столѣтія было занято подъ «діаконію». Это церковно-благотворительное учрежденіе соединяло въ себѣ и церковь и монастырь, и общинѣ его, по образцу другихъ діаконій (бывшихъ тоже частью на форумѣ), поручены были дѣла и пріюты діаконіи. Въ VII столѣтіи церковь діаконіи, освященная во имя Божіей Матери [1], была увеличена и расписана; затѣмъ она была вновь расширена — особенно въ алтарной части (болѣе широкая абсида) — и украшена росписью при папѣ Іоаннѣ VII (705—707) и частью при послѣдующихъ папахъ VIII—IX вѣковъ, особенно Николаѣ I (858—867 гг.), предпринимавшемъ реставрацію базилики.



178. Входъ въ развалины церкви S. M. Antiqua. По Грюнейзену.

Названіе древней или «античной» получено этою діаконіею, а затѣмъ и самою церковью, уже въ древнѣйшую эпоху (подъ именемъ Diaconia S. Mariae Antiquae или Basilica S. D. Genitricis quae Antiqua vocatur, въ разновременныхъ статьяхъ книги Liber Pontificalis), быть можетъ, въ силу ея устройства въ древнемъ языческомъ зданіи, а, можетъ быть, оно укрѣпилось за этою базиликою тогда, когда явилась надобность перенести діаконію и также, повидимому, и монастырь, если не церковь, на другой конецъ

1) См. тамъ же, стр. 74, прим. 1, не подтвержденную догадку, что церковь эта была древнѣйшею во имя Божіей Матери въ Римѣ.

форума, въ руины храма Венеры и Рима, гдѣ устроенная церковь получила уже имя св. Маріи «Новой» (S. Maria Nova или нынѣ S. Francesca Romana).

Капитальный интересъ, представляемый открытыми нынѣ руинами церкви Св. Маріи Антиквы, сосредоточивается въ ея фресковой росписи, по древности своей и по значительности сохранившихся изображеній, рѣдкостной даже для Рима, который нынѣ, благодаря открываемымъ подземнымъ церквамъ, сталъ на первое мѣсто и по памятникамъ VI—VIII вѣковъ. Не мудрено, поэтому, что для освобожденія древней базилики изъ подъ вѣкового мусора рѣшились даже уничтожить старинную церковь S. Maria Liberatrice (рис. 179) (въ XVI вѣкѣ замѣнившую, въ свою очередь, древнюю базилику S. M. Liberatricis, упоминаемую въ книгахъ Liber Pontificalis), такъ какъ она находилась поверхъ насыпи, покрывшей на нѣсколько саженъ въ высоту атріумъ церкви S. M. Antiqua. Понятно, далѣе, что особенныя усилія и тщательность были приложены и къ сохраненію открытыхъ фресокъ, которыя поражали (въ первое время) своею сочною свѣжестью и которыхъ малѣйшіе куски были укрѣплены на стѣнахъ. Конечно, вмѣстѣ съ высыханіемъ стѣнъ, фрески поблѣднѣли, а также покрылись налетомъ растворовъ, содержавшихся во влагѣ, ихъ пропитавшей, и нынѣ приходится уже прибѣгать къ покрытію руинъ новыми сводами и крышами; но интересъ къ памятнику не только не ослабѣваетъ, а растетъ, по мѣрѣ ознакомленія съ нимъ. Дѣло въ томъ, что фрески церкви S. M. Antiqua представляютъ произведенія разныхъ эпохъ, а по мѣстамъ даже нѣсколько наслоеній, эпохи которыхъ отчасти опредѣляются надписями ктиторовъ, портретами папъ, еще въ живѣ здѣсь изображенныхъ, и характерными чертами стиля.



179. Видъ церкви S. M. Liberatrice въ 1851 г. По Грюнейзену.

Фресковыя наслоенія Богоматери въ церкви S. M. Antiqua охватываютъ обширную эпоху христіанскаго искусства: древнѣйшія принадлежатъ еще, быть можетъ, концу VI вѣка и во всякомъ случаѣ началу VII столѣтія, а большинство другихъ — началу VIII вѣка (частью эпохѣ Іоанна VII.

т. е. 705—707 гг.) и концу IX столѣтія. Какъ увидимъ изъ разбора, самые типы Божіей Матери въ этихъ фрескахъ относятся одни къ древне-христіанскимъ, другіе къ греко-восточнымъ и, наконецъ, третьи къ византійскимъ.

1. На первомъ мѣстѣ стоитъ, конечно, изображеніе Божіей Матери (рис. 180), сидящей на тронѣ съ Младенцемъ, сохраненное въ частяхъ на алтарной стѣнѣ, по правую сторону абсиды, и относимое къ VI вѣку. Изо-



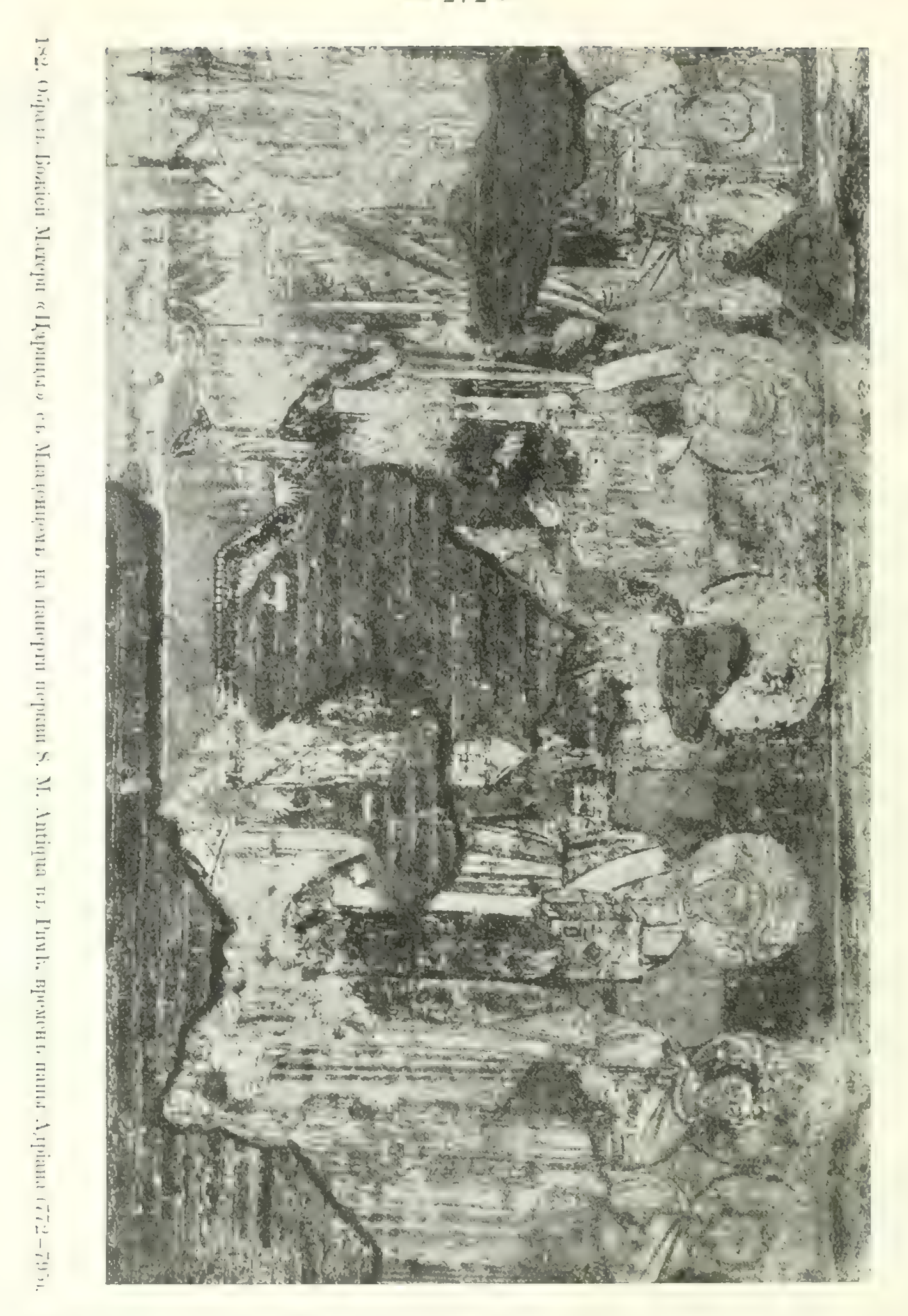
180. Фреска на алтарной стѣнѣ церкви Св. Маріи Антиквы, по дополн. рис. В. Ө. Грюнейзена.

браженіе это имѣетъ декоративный характеръ, такъ какъ представляетъ Божію Матерь съ Младенцемъ внутри аркады трифорія, въ боковыхъ аркахъ котораго написаны (рис. 181) преклоняющіеся ангелы; но въ то же время оно даетъ иконный типъ VI вѣка: Божія Матерь представлена «Царицею» и можетъ быть сопоставлена съ другою фрескою въ той же церкви (см. ниже).

2. Другая фреска (рис. 182) находится на правой стѣнѣ атріума и изображаетъ Божію Матерь съ Младенцемъ (Grüneisen, fig. 69, pl. E IX:



181. Остатки разновременныхъ фресокъ рядомъ съ образомъ Божіей Матери «Царицы» въ церкви Св. Маріи Антиквы въ Римѣ. Ф. Алинари.



182. Образъ Божіей Матери «Царица» съ Младенцемъ на паперти церкви S. M. Antiqua въ Римѣ времени папы Адріана (772–795).

сохранился лишь верхній кусокъ фигуры Божіей Матери и десница Младенца) среди святыхъ и двухъ папъ: Адріана I (772—795), представленнаго еще въ живыхъ, и, вѣроятно, его предшественника — папы св. Павла (757—767). Богоматерь и Младенецъ въ той же позѣ, какъ и на первой фрескѣ

(но Божія Матерь въ другомъ облаченіи): Богоматерь протягиваетъ правую руку по направленію къ подводимому папѣ Адріану. Надпись (M)aria Regina) помѣщена столбцомъ, справа отъ головы Божіей Матери.

3. Погрудное изображеніе Божіей Матери съ Младенцемъ въ нишѣ праваго столба главнаго нефа (fig. 76, pl. XII, выш. 0,45 и шир. 0,48), съ двойною монограммою, читаемою: ἡ ἁγία Μαρία (см. ниже).

4. Божія Матерь съ Младенцемъ (въ ореолѣ), сидящая на престолѣ, среди свв. Анны съ младенцемъ Маріею и Елисаветы съ младенцемъ Іоанномъ, ей предстоящихъ (см. ниже).

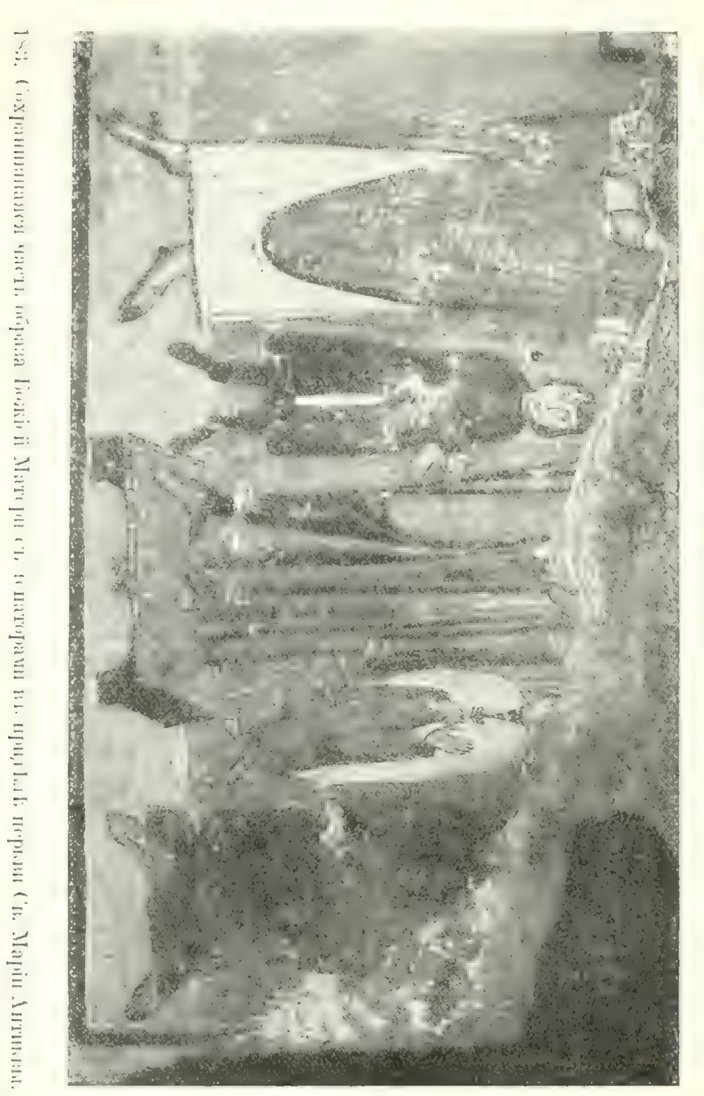
5. На сѣверо-западной сторонѣ, на стѣнѣ бокового входа, ведущаго къ лѣстницѣ на Палатинъ, изъ временъ папы Николая I, остатки изображенія Божіей Матери стоящей, съ Младенцемъ на лѣвой рукѣ (въ соч. Грюнейзена, fig. 95, рисунокъ даетъ положеніе правой руки Божіей Матери или поддерживающее Младенца, или сходное съ типомъ Одигитріи, переданной въ этой церкви еще разъ, о чемъ см. особо); по сторонамъ Божіей Матери двѣ фигуры, къ ней обращенныя.

6. Въ срединѣ лѣвой стѣны пресвитеріума, на нижней ея части, перерѣзая написанную здѣсь въ видѣ завѣсы съ кружками «панель», въ отдѣльномъ тяблѣ была написана Божія Матерь съ Младенцемъ: отъ нея уцѣлѣли только части мафорія, щеки и надпись: ΑΓΙΑ.

7. Въ алтарной нишѣ лѣваго придѣла, посвященнаго Божіей Матери и свв. Кирику и Іулитѣ, фризъ — къ сожалѣнію, частью разрушенный именно въ срединѣ — представляетъ Божію Матерь, сидящую на тронѣ, съ Младенцемъ передъ нею, и держащую крестъ на длинномъ древкѣ, среди предстоящихъ святыхъ, между которыми находятся Кирикъ и Іулита, а также папа Захарія (741—752), поименованный въ надписи, съ четыреугольнымъ «нимбомъ живыхъ», и строитель «диспенсаторъ св. Богородицы» Ѳеодотъ. При обычномъ облаченіи, этотъ образъ Божіей Матери имѣетъ свою особенность: возлѣ ея фигуры мы видимъ здѣсь длинный, упертый у ногъ Божіей Матери, тонкій, осыпанный жемчугомъ, жезлъ, который, по всей вѣроятности, оканчивался на верху знакомъ креста.

8. Тамъ же Божія Матерь изображена (рис. 183) съ двумя дѣтьми упомянутаго выше Ѳеодота: на этотъ разъ фреска сохранилась только въ нижней половинѣ, и мы, къ сожалѣнію, не можемъ вполнѣ опредѣлить положеніе Божіей Матери и Младенца: Богородица стоитъ здѣсь на низкомъ подножіи; у Младенца видны только обѣ ножки, расположенныя врозь, какъ если бы Онъ сидѣлъ передъ грудью матери; слѣва около нихъ видимъ руку Божіей Матери, держащую платъ, — все это находится посреди фигуры Божіей Матери, а потому выходитъ, какъ если бы Божія Матерь, стоя,

поддерживала Младенца обѣими руками передъ собою: положеніе, которое мы найдемъ впослѣдствіи въ образахъ Божіей Матери «Никопейской».



133. Сохранившаяся часть образа Божіей Матери съ донаторами въ придѣлѣ церкви Св. Маріи Антиквы.

9. «На лѣвомъ» featuredзаднемъ столбѣ главнаго нефа, съ лица, видны остатки любопытнаго, но сохраненнаго только въ правой части, изображенія Божіей Матери, стоящей и держащей Младенца на лѣвой рукѣ, причемъ правая рука ея, для лучшей поддержки, положена на лѣвую, какъ бы ее охватывая, — таково, какъ извѣстно, положеніе Божіей Матери на чудотворномъ образѣ, почитаемомъ въ римской базиликѣ S. Maria Maggiore, и на извѣстныхъ переводахъ византійскаго чудотворнаго образа Одигитріи (о чемъ см. особо). Къ сожалѣнію, ни рисунки, ни фотографіи не даютъ вполнѣ яснаго очерка фигуръ этой группы (Grüneisen, fig. 78, fig. 246) [1].

---

[1] Въ приложеніи къ ст. Давида «Каталогъ святыхъ», на стр. 541, высчитано въ церкви S. M. Antiqua 10 изображеній Божіей Матери (кромѣ двухъ «Благовѣщеній»), но при этомъ одно изображеніе не самостоятельное, а въ «Деисусѣ» (pl. 40). Затѣмъ, одно изображеніе на Ю.-В. столбѣ (pl. 33) въ описаніи г. Грюнейзена, стр. 100, опредѣляется какъ образъ Спасителя среди 2 ангеловъ, а не Божіей Матери. Вмѣсто этого неопредѣленнаго изображенія мы ставимъ изображеніе типа Одигитріи (см. № 9).

Изъ этого перечня изображеній Божіей Матери въ церкви S. M. Antiqua явствуетъ, прежде всего, что большинство ихъ представляетъ обѣтныя и помянныя иконы, исполненныя по желанію или даже по заказу частныхъ лицъ, при особыхъ случаяхъ, или въ память, ради поминокъ по душѣ родныхъ и близкихъ людей, а также скончавшихся ктиторовъ и патроновъ церкви и монастырской общины. Нѣкоторые торжественные фризы съ Божіей Матерію на престолѣ и святыми получали тотъ же обѣтный или помянный смыслъ, благодаря изображеніямъ современныхъ папъ и знатныхъ участниковъ церковнаго благотворенія. Помянныя иконы могли не находиться здѣсь непремѣнно надъ могилой, такъ какъ церковь S. M. Antiqua была монастыремъ, и въ немъ, слѣдовательно, можно предполагать вообще вклады на помнинъ души.

Большинство обѣтныхъ и помянныхъ иконъ занимали, понятно, мѣста, остававшіяся свободными отъ росписи (напр. № 5), но, съ упадкомъ церкви и монастыря и самого Рима въ VIII—IX вв., нѣкоторыя иконы нерѣдко нарушали роспись, какъ, напримѣръ, икона пресвитеріума (№ 6), намалеванная среди драпировокъ; для другихъ иконъ избирались уцѣлѣвшіе безъ росписи столбы (№ 9) или даже отводилось мѣсто, утратившее роспись (ниша № 3). Такимъ образомъ, въ этой церкви мы находимъ древнѣйшій и наиболѣе полный образецъ обѣтныхъ иконныхъ росписей на Западѣ, въ соотвѣтствіе съ церковью влкм. Димитрія въ Солуни.

Затѣмъ, на данномъ примѣрѣ мы можемъ наилучше представить себѣ значеніе иконы и ея отличіе отъ религіозной живописи: а именно, большинство указанныхъ изображеній должно представлять уже освященныя временемъ и почитаніемъ извѣстныя иконы, а не новыя композиціи, сочиненныя ad hoc. Напротивъ того, декоративныя темы должны отличаться другъ отъ друга хотя бы въ подробностяхъ, и потому, напримѣръ, въ торжественномъ изображеніи Божіей Матери на престолѣ, съ Младенцемъ, среди святыхъ и поклоняющихся, въ трехъ образахъ Божіей Матери Царицы наблюдаются каждый разъ различія въ облаченіи, по естественному стремленію живописцевъ, исполняющихъ однородный сюжетъ въ одномъ мѣстѣ, вносить въ него разнообразіе хотя бы въ деталяхъ.

Далѣе, большинство моленныхъ типовъ Божіей Матери въ церкви Маріи Антиквы должно происходить съ Востока: бóльшая часть надписей церкви греческія или греко-латинскія. Въ церкви найденъ, кстати, верхъ мраморнаго амвона, по коймѣ котораго тотъ же папа Іоаннъ VII величаетъ себя рабомъ Божіей Матери на двухъ языкахъ: греческомъ и латинскомъ.

Такимъ образомъ, эта церковь Божіей Матери является своего рода римскимъ центромъ художественной дѣятельности папъ грековъ и сирійцевъ

VII и VIII столѣтій: основанный при церкви монастырь, послѣ завоеванія Сиріи и Египта арабами, сталъ убѣжищемъ греко-восточнаго монашества, а затѣмъ и иконопочитателей, бѣжавшихъ изъ Византіи. Съ 606 по 752 гг. извѣстно тринадцать папъ сирійскихъ грековъ или прямо сирійцевъ; самъ папа Іоаннъ VII былъ грекъ, сынъ начальника войскъ и дворца на Палатинѣ Платона. Въ числѣ святыхъ, изображенныхъ въ церкви, находится рядъ святыхъ также преимущественно восточныхъ, какъ то: Косма и Даміанъ, Пантелеймонъ, Ѳеодоръ, Ермолай, Николай Чуд., Аѳанасій, Кириллъ, Епифаній, Мамантъ, Артемій, Кирикъ и Іулита, Марія Египетская и пр. Правда, и въ Римѣ VII и VIII столѣтій было не мало греко-сирійскихъ монастырей, какъ, напримѣръ, монастыри св. Саввы, Эразма, церкви св. Пракседы, Анастасіи и другихъ[1]).

1. На границѣ между V и VI столѣтіями въ почитаніи Богоматери выдѣляется съ особенною яркостью черта признанія въ ней верховной представительницы всей земной церкви предъ ея всемогущимъ Сыномъ. Эта общенародная идея была въ то время открыто запечатлѣна наименованіемъ «Царицы міра», «Владычицы небесной». Правила VI Вселенскаго Собора утверждаютъ иконы «пресвятой и преблагословенной Царицы нашей Богородицы и Приснодѣвы Маріи». Въ «Лугѣ Духовномъ» Іоанна Мосха, въ главѣ 45-ой, также упоминается объ иконѣ «Владычицы нашей св. Богородицы Маріи, держащей предвѣчнаго Младенца», а въ главѣ 46-ой о томъ, какъ Божія Матерь, явившаяся въ ночномъ видѣніи аввѣ Киріаку «въ порфирѣ» (πορφυροφόρον καὶ σεμνοπρεπῆ), въ сопутствіи Іоанна Крестителя и Іоанна Богослова, не хотѣла войти въ его келью, такъ какъ въ ней была рукопись съ нечестивыми словами Несторія, «ея врага»; въ главѣ 180-ой разсказывается о свѣчѣ, не угасавшей передъ иконою Богоматери цѣлыми мѣсяцами. Девятнадцатая «анакреонтическая ода» Іерусалимскаго патріарха Софронія о поклоненіи на Елеонѣ и въ Виѳлеемѣ, въ стихѣ 42-омъ, называетъ Богоматерь Дѣвою-Владычицей міра, παντάνασσα κούρη, а также —«пресвятою Богоматерью и пресвятою Владычицею», Θεομήτορος; въ 20-ой одѣ его же, ст. 87—90, говорится о «родительскихъ палатахъ» (πατρικοῖς θαλάμοις) въ Іерусалимѣ, гдѣ родилась «Царица Дѣва», Ἄνασσα κούρη. Ѳеодосій «Паломникъ» около 530 года знаетъ въ Іерусалимѣ: церковь Владычицы Маріи (Ecclesia dominae Mariae) и другую церковь Богоматери, близъ Овчей Купели, и третью церковь «Владычицы Маріи» Матери Господа въ долинѣ Іосафата, гдѣ Господь омылъ ноги ученикамъ Своимъ. Варіируя все тѣ же выраженія, различные церковные писатели, на про-

---

1) Grüneisen, l. c., p. 136—140, 452, 496—8.

странствѣ времени VI—IX столѣтій, называютъ Богоматерь «Царицею свѣта» или «Царицею небесною Маріею Матерію Господа». Тотъ же смыслъ имѣютъ и наименованія Божіей Матери, преимущественно на Востокѣ, «Госпожею», какъ и на Западѣ Notre Dame: примѣромъ является слово Saïdeh въ Сиріи (произв. Saïdnaya или Сейданая — извѣстный монастырь на Ливанѣ).

Однако, всѣ эти термины могли бы считаться украшающими эпитетами, если бы равнымъ образомъ въ искусствѣ VI—VII столѣтій не существовало типа Божіей Матери «Царицы», перешедшаго затѣмъ въ средневѣковое западное искусство, но оставшагося пока неизвѣстнымъ въ искусствѣ византійскомъ. Мы уже видѣли, что образъ Божіей Матери «Царицы» имѣется въ алтарѣ церкви S. Maria Antiqua.

Этотъ образъ Богоматери и Младенца на алтарной стѣнѣ [1]) церкви S. Maria Antiqua различается съ трудомъ даже въ оригиналѣ, не то что на фотографическомъ (рис. 184) снимкѣ (Gargiolli, E. 231): причина этого въ другихъ, верхнихъ слояхъ фресокъ VIII и IX столѣтій, находящихся частью справа, частью же выше этого изображенія и препятствующихъ ясно выдѣлить сохранившіеся его фрагменты.

Этотъ типъ Божіей Матери, представляя знакомыя черты греко-восточнаго (сирійскаго?) оригинала, является, на самомъ дѣлѣ, въ иной стильной формѣ: несравненно болѣе строгимъ — можно сказать, болѣе художественнымъ или разработаннымъ: рисунокъ лика правильнѣе и строже всякихъ обычныхъ восточныхъ рисунковъ. Божія Матерь представлена здѣсь въ императорскомъ орнатѣ VI вѣка, переданномъ во всѣхъ подробностяхъ. На головѣ Богоматери высокая царская стемма, т. е. золотой обручъ, убранный камнями, обнизанный крупнымъ жемчугомъ и, по верху, золотыми треугольными пластинками, образующими какъ бы шесть лучей женской короны, имѣющей форму лучевой звѣзды. Корона наверху покрыта свѣтло-пурпурнымъ матерчатымъ верхомъ, по которому и различались въ Византіи цвѣта стеммъ [2]). Изъ подъ вѣнца ниспадаетъ легкій (шелковый) бѣлый убрусъ. На Божіей Матери широкое оплечье, съ камнями и жемчугомъ, изъ подъ котораго по переду спускается золотой широкій лоръ, убранный рядами камней и низками жемчуга. Затѣмъ, все тѣло

---

1) Grüneisen, fig. 105 — реставрація pl. XLIV et XLVI—XLVII.

2) Авторъ указаннаго сочиненія, стр. 175, относитъ корону къ разряду προπόλωμα, corona turrita, тогда какъ на самомъ дѣлѣ этотъ видъ высокой «башенной» короны имѣлъ иную форму и составъ. По близости къ стеммѣ императора, настоящій вѣнецъ такъ и назывался, но его металлическій обручъ былъ легче или даже и вовсе замѣнялся повязкою съ жемчугами, чтобы служить накладкою на женской прическѣ: таково основное отличіе вѣнца у Θеодоры въ мозаикѣ церкви Виталія и на образахъ Божіей Матери VII и VIII столѣтій.



184. Фресковое изображеніе Божіей Матери «Царицы» въ церкви Св. Маріи Антиквы въ Римѣ. Ф. Гарджіоли.

окружаетъ, выходя изъ подъ правой руки и проходя по колѣнамъ къ поясу, столь же широкій и такъ же убранный лоръ; башмаки пурпурные. Младенецъ облаченъ въ бѣлый хитонъ и желтый гиматій, съ золотыми клавами; нимбъ

Его еще не раздѣленъ крестомъ: обѣ руки Онъ держитъ на евангеліи. Божія Матерь держитъ въ лѣвой рукѣ бѣлый свернутый платъ, съ вышивками на концахъ, а правою прикасается къ плечу Младенца, Котораго она посадила на колѣна прямо передъ собою. По сторонамъ головы Божіей Матери видны вверху остатки арочекъ трифорія, внутри котораго были представлены два архангела, подносившіе вѣнецъ и скипетръ. Голова одного



185. «Благовѣщеніе» — фреска церкви Св. Маріи Антиквы.

архангела, направо, сохранилась, тогда какъ лѣвый архангелъ былъ срѣзанъ при расширеніи въ VII вѣкѣ алтарной ниши.

Изслѣдователь фресокъ церкви Св. Маріи Антиквы пришелъ къ выводу, что это изображеніе Божіей Матери «въ славѣ», на алтарной стѣнѣ и въ декоративной аркадѣ, съ двумя преклоняющимися ангелами, принадлежитъ VI столѣтію. Фреска была написана тогда, когда абсида еще не была увеличена и представляла небольшую языческую экседру, увеличеніе

же это произошло, какъ видно изъ указаній Папской Книги, при папѣ св. Мартинѣ (649 — 654). Выводъ этотъ можно принять, съ тою оговоркою, что фреска можетъ относиться къ концу VI или къ началу VII вѣка. Затѣмъ, эта фреска имѣетъ видъ иконы (для Божіей Матери; архангеловъ не видно, кромѣ лица правой фигуры) и не даетъ живописнаго стиля, въ чемъ убѣждаетъ простое и непосредственное сравненіе ея съ другими фресками, даже VIII столѣтія, напр. съ херувимами и ангелами алтарной стѣны (l. c., pl. I C. LI A. LII), а уже тѣмъ болѣе съ «Благовѣщеніемъ» (рис. 185) временъ папы св. Мартина (pl. I C. XIX A), открытымъ недавно подъ «Благовѣщеніемъ», написаннымъ при Іоаннѣ VII (pl. I C. XIX): сравненіе, съ художественной стороны, говоритъ не въ пользу этого изображенія. Крайне сухую манеру и архаизмъ его слѣдуетъ, правда, отчасти отнести къ тому, что фреска эта можетъ представлять копію большого иконнаго изображенія, напр. мозаическаго, которое было само исполнено ремесленнымъ образомъ и оригиналъ котораго, вѣроятно, украшалъ или абсиду въ римской базиликѣ, или ближайшую къ алтарю стѣну главнаго нефа, подобно церкви св. Аполлинарія Новаго въ Равеннѣ. Въ церкви Маріи Антиквы это декоративное изображеніе требовало, конечно, подобнаго же по лѣвую сторону, и потому возможно, что тамъ помѣщалось «Поклоненіе волхвовъ», съ размѣщеніемъ волхвовъ въ боковыхъ аркадахъ.

Наиболѣе характернымъ обстоятельствомъ является въ этой фрескѣ (рис. 186, 187 и 188) почти полное отсутствіе моделлировки въ лицахъ и сухо-схематическій чертежъ контуровъ драпировки на поверхности одеждъ. Далѣе, краски иллюминуютъ сплошнымъ и однообразнымъ тономъ цвѣтъ тѣла и одежды, и только по контурамъ слегка наложены тѣни. Эта черта обращаетъ на себя тѣмъ больше вниманія, что рядомъ, въ другихъ фрескахъ, находимъ художественную лѣпку, почти напоминающую позднѣйшія фрески римскихъ катакомбъ. Остается думать, что самый оригиналъ этой фрески былъ мозаикою того одноцвѣтнаго и монотоннаго типа, какой вообще намъ извѣстенъ въ мозаикахъ Равенны VI и VII столѣтій.

Образъ Божіей Матери «Царицы» или «Владычицы» повторяется въ росписи церкви Св. Маріи Антиквы еще дважды: а) изъ эпохи папы Захаріи, т. е. VIII вѣка, на лицевой стѣнѣ лѣваго бокового придѣла, правда, въ особомъ варіантѣ — Божія Матерь со скипетромъ въ формѣ креста, и b) изъ временъ папы Адріана (772 — 795), на правой стѣнѣ атріума.

Какъ было уже сказано, оба эти типа представляютъ въ облаченіи извѣстныя особенности, хотя послѣдній образъ даже отмѣченъ надписью: Maria Regina. Эти особенности, по мнѣнію изслѣдователя [1], происходятъ,

1) l. c., p. 174 — 9.



186. Группа Бoжiей Матери съ Младенцемъ въ алтарной фрескѣ церкви Св. Марiи Антиквы въ Римѣ, по реставр. рис. В. Ө. Грюнейзена.

съ одной стороны, отъ различія императорскаго орната въ разныя эпохи, а, съ другой, относятся къ мѣсту: первое изображеніе представляетъ византійскую императрицу, второе — западную принцессу, а третье — императрицу Запада, въ облаченіи западнаго характера, напр. карловингскаго. Но мы считаемъ пока невозможнымъ критически различать западныя облаченія, особенно въ карловингскую эпоху, и для нашей задачи опредѣленія общихъ «іератическихъ» облаченій достаточно указать и въ послѣднихъ двухъ облаченіяхъ общій византійскій характеръ. Во второмъ изображеніи, наилучше сохранившемся, ясно видно, что это облаченіе состоитъ изъ пурпурнаго казакина съ короткими рукавами и длиннаго, пурпуроваго же, полотнища, которымъ какъ бы окутывали тѣло, пропуская его за спиною внизъ и выводя бокомъ по переду наверхъ, такъ же точно, какъ надѣвалась въ древности тога и затѣмъ такъ называемый палліумъ. Для прикрѣпленія параднаго полога нуженъ былъ поясъ, также широкій и, подобно пологу, унизанный жемчугомъ. Именно это полотнище, какъ доказано Д. Ѳ. Бѣляевымъ, и называлось лоромъ и было собственно принадлежностью патриціанскаго достоинства въ Византіи IV—V столѣтій, какъ можно судить потому, что въ мозаикахъ церкви Аполлинарія Новаго въ Равеннѣ всѣ свв. жены и дѣвы представлены въ такихъ облаченіяхъ[1]). Но, повидимому, позднѣе, въ VI или VII столѣтіяхъ, это облаченіе было выдѣлено для спеціальнаго почета ближайшей родственницы византійскихъ императрицъ — матери или сестры, которыя по особому чину возводились въ санъ «опоясанной патриціанки» (Конст. Порфир. «О церемоніяхъ», I, 50: ἐπὶ προαγωγῇ ζωστῆς πατρικίας), получавшей лоръ и прополому.

Такимъ образомъ, въ вопросѣ объ источникахъ даннаго типа Божіей Матери «Царицы» приходится пока указывать на ту же Равенну, въ которой могла впервые появиться подобная (рис. 186 и 187) мозаика, воспроизведенная затѣмъ въ Римѣ — тоже въ мозаикѣ или здѣсь во фрескѣ. Но была ли, затѣмъ, Равенская мозаика, въ свою очередь, копіею византійской мозаики, для насъ остается пока неизвѣстнымъ, за отсутствіемъ византійскихъ оригиналовъ VI вѣка.

Какъ мы видѣли, и другія декоративныя изображенія Божіей Матери во фрескахъ церкви S. Maria Antiqua, какъ то: въ атріумѣ, на стѣнѣ пресвитерія, въ лѣвомъ «придѣлѣ» (Божіей Матери съ крестомъ) (по нашему списку №№ 1, 2, 6 и 7), даютъ типъ Божіей Матери «Царицы» (S. Maria

---

1) Grüneisen, l. c., fig. 134, называетъ облаченіе «діагональной далматикой»: но далматика была спеціальное облаченіе съ широкими рукавами, здѣсь же рукава очень короткіе и узкіе. Равно свв. Агнія и Цецилія представляются именно въ этомъ патриціанскомъ, не императорскомъ облаченіи.



187. Деталь образа Божіей Матери съ Младенцемъ въ церкви Св. Маріи Антиквы.

Regina). Изображенія имѣютъ задачею представить Божію Матерь въ буквальномъ смыслѣ слова въ образѣ царицы и въ царскомъ облаченіи, которое опредѣляется вполнѣ точно короною. Но на другихъ памятникахъ такой образъ Божіей Матери въ вѣнцѣ находимъ только на Западѣ, для древнѣйшей эпохи — въ Италіи. Таковы: мозаическій образъ изъ ораторія папы Іоанна VII (см. ниже) и различныя фресковыя изображенія въ южной Италіи, хотя и болѣе позднія, но, видимо, относящіяся къ тому же циклу. Въ искусствѣ византійскомъ и въ греко-восточной иконописи мы не знаемъ образа Божіей Матери въ вѣнцѣ и въ царскомъ одѣяніи, какъ не знаемъ и соотвѣтственнаго греческаго эпитета, такъ какъ вмѣсто титула «Царицы» греки употребляли только эпитетъ «Владычицы», «Госпожи» (Пантанасса, Деспойна)[1]. Какъ увидимъ, памятники этого типа сосредоточены исключительно на Западѣ, и потому приходится отнести ихъ къ какому либо западному художественному центру. А такъ какъ въ этихъ памятникахъ въ то же время нельзя отрицать основного византійскаго стиля, то естественно требуется выбрать такой западный центръ, гдѣ бы византійскій стиль былъ исторически представленъ. Такимъ центромъ въ Италіи для V—VI столѣтій является, какъ извѣстно, Равенна, для памятниковъ которой давно уже былъ придуманъ терминъ итало-византійскаго или даже Равеннскаго стиля. Правда, съ того времени, какъ археологическая наука была увлечена установкою греко-восточной основы христіанскаго искусства, гипотеза Равеннской художественной самостоятельности была, къ сожалѣнію, болѣе или менѣе забыта. Въ общемъ обзорѣ мы уже указали на фактическое существованіе стиля собственно Константинопольскаго, византійскаго въ чистомъ смыслѣ этого слова, и на рядъ памятниковъ этого стиля въ мозаикахъ той же Равенны. Разсматриваемые нами образы Божіей Матери носятъ какъ разъ признаки Константинопольскаго, болѣе изящнаго, но въ то же время сухого — такъ сказать, скульптурнаго — стиля, по сравненію, конечно, съ памятниками александрійской или греко-восточной иконописи. Логически понятно, что греко-восточная иконопись, возникшая на почвѣ, непосредственно близкой къ Виѳлеему и Назарету, излюбила въ типѣ Божіей Матери образъ сирійской жены, облаченной съ головою въ пурпурный мафорій и въ такой же темный и лишенный всякихъ украшеній хитонъ. Этотъ греко-восточный типъ былъ утвержденъ въ Константинополѣ рядомъ чтимыхъ и чудотворныхъ иконъ,

1) Подобные эпитеты, какъ, напр., въ Родосто церкви Божіей Матери «Ревмавтократорисссы» или Ревматократориссы» — «Царицы водъ» (сочиненная легенда), являются исключеніемъ. Византійская «Пантанасса» является въ типѣ матроны, въ мафоріи, см. G. Millet. Mistra. pl. 137. У Симеона Солунскаго (1410—29) среди призывовъ Божіей Матери: σὲ βασιλίδα, σὲ δέσποιναν и пр., см. Dobschutz, Christusbilder, p. 148.

въ большинствѣ привезенныхъ изъ Палестины и Египта, и сталъ для византійскаго искусства обязательнымъ. Если современемъ и будетъ встрѣчено какое либо исключеніе изъ этого общаго правила, оно, вѣроятно, останется одиночнымъ. Напротивъ того, на латинскомъ Западѣ, какъ въ эпоху ранняго средневѣковья, такъ и въ позднѣйшихъ—романскомъ и готическомъ—

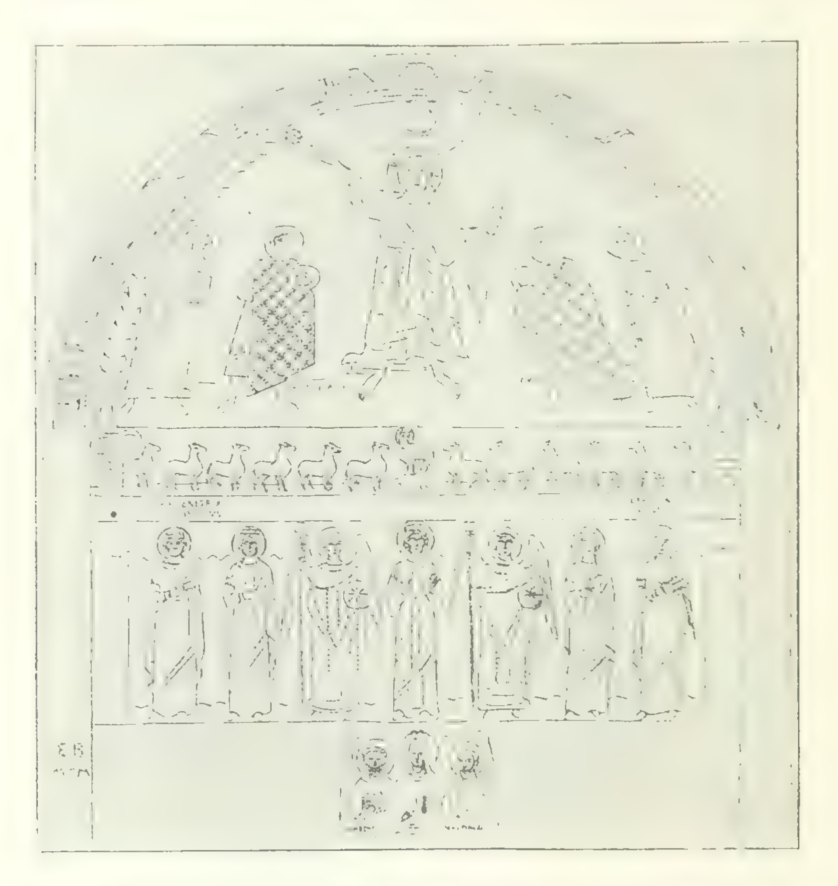


188. Голова Младенца Іисуса Христа въ алтарной фрескѣ церкви S. M. Antiqua.

періодахъ, наиболѣе популярнымъ является образъ Маріи «Регины». Указанію на Западъ и именно на Равенну отвѣчаютъ и приведенныя отступленія въ облаченіи Божіей Матери на настоящихъ фрескахъ: уже въ эту эпоху приходится наблюдать обычныя погрѣшности западныхъ иллюстрацій византійскихъ регалій и чиновъ. Къ тому же, во фрескахъ Маріи Антиквы

высшее патриціанское облаченіе Божіей Матери какъ будто взято изъ процессіи святыхъ женъ въ Равеннской мозаикѣ церкви св. Аполлинарія Новаго.

На первомъ мѣстѣ въ ряду западныхъ изображеній Божіей Матери «Царицы» стоитъ, конечно, мозаическій образъ Флорентійской церкви св. Марка, перенесенный туда изъ разобраннаго римскагоораторія во имя Божіей Матери въ храмѣ св. Петра,ораторія, сооруженнаго тѣмъ же самымъ папою Іоанномъ VII (705—707), которому принадлежитъ и главная ре-



189. Фресковая алтарная роспись XI вѣка въ римской церкви св. Севастіана (San Bastianello) на Палатинѣ.

ставрація церкви Св. Маріи Антиквы. Но такъ какъ эта мозаика, съ одной стороны, представляетъ Божію Матерь въ образѣ «Оранты» и связана съ рядомъ подобныхъ изображеній въ томъ же Римѣ, а, съ другой, сама была центральнымъ изображеніемъ въ часовнѣ-ораторіи среди другихъ темъ иконографіи Божіей Матери, то мы намѣрены разсматривать этотъ мозаическій образъ особо, ниже.

Далѣе, въ римскихъ мозаикахъ и фрескахъ имѣется рядъ изображеній Божіей Матери въ вѣнцѣ и императорскомъ облаченіи, но или торжественно стоящей среди святыхъ женъ или уже сидящей на престолѣ и держащей Младенца передъ собою. Таковы: мозаика и фреска въ церкви св. Пракседы, въ криптѣ, IX вѣка, временъ папы Палладія (см. ниже), остатокъ фрески



190. Фреска въ церкви Сан-Бастіанелло на Палатинѣ въ Римѣ. Fot. Moscioni.

въ атріумѣ церкви Св. Маріи in Cosmedin [1]), мозаика въ церкви S. Francesca Romana XII вѣка (см. ниже), икона въ церкви св. Маріи in Transtevere и другія, позднѣйшаго времени. Большинство этихъ памятниковъ ха-

1) Rohault de Fleury. Vierge. pl. 93. Нынѣ этой фрески надъ гробомъ Альфани уже не видно; издатель относитъ ее къ XII вѣку.

рактерны и по другимъ сторонамъ иконографическаго типа Божіей Матери и разсматриваются ниже, въ своемъ мѣстѣ. Наиболѣе любопытное изъ нихъ изображеніе XI в. было въ абсидѣ (рис. 189 и 190) церкви San Bastianello на Палатинѣ, исполненное папою Александромъ II для Монтекассинскаго аббата Дезидерія. Оно представляло: въ конхѣ Спасителя,



191. Архангелъ Михаилъ и Божія Матерь. Фреска конца XI вѣка на папертп церкви S. Angelo in Formis въ Ю. Италіи.

среди святыхъ Севастіана, Лаврентія и пр., а внизу Божію Матерь въ коронѣ, стоящую на подножіи, среди архангеловъ и святыхъ женъ: Богоматерь умиленно подъемлетъ обѣ руки, раскрытыя передъ собою[1]).

Дальнѣйшая группа изображеній Божіей Матери Царицы во фрескахъ средне-вѣковой Италіи, начиная съ IX столѣтія, по своему обилію напо-

1) E. Bertaux, fig. 77.

минаетъ скульптурные типы романскихъ соборовъ и указываетъ источники прототипа готическихъ статуй Франціи. Понятно, что интересъ, представляемый этою историческою зависимостью, возрастаетъ по связи съ вопросомъ объ историческомъ ходѣ искусства въ XII и XIII вѣкахъ. Съ другой стороны, требуется выдѣлять и обратное вліяніе готическаго искусства сѣверной Франціи на Италію, достигавшее южныхъ областей послѣдней. Въ церкви Сант-Анжело in Formis[1]) (рис. 191), постройки бенедиктинцевъ XI столѣтія, расписанной въ концѣ XI вѣка, выше извѣстнаго изображенія архангела въ тимпанѣ главныхъ церковныхъ вратъ, напереди, имѣется въ аркѣ образъ Божіей Матери Царицы и въ то же время Оранты, внутри круглаго ореола, несомаго двумя ангелами. Иконописецъ бенедиктинской мастерской, расписывавшій этотъ соборъ, выработался на византійскихъ образцахъ и самую роспись составилъ по подобію греческихъ церквей. Такимъ образомъ, надъ входомъ, въ люнетѣ, поверхъ надписи отъ имени самого аббата Дезидерія, онъ представилъ архангела Михаила въ полукругѣ, заполняющаго своими монументальными крыльями весь фонъ люнета, на подобіе того, какъ у грековъ дѣлали образъ архангела по обѣимъ сторонамъ поперечнаго нефа церквей. Но въ то же время верхнюю арку онъ скомпоновалъ по образцу уже не греческому, но мѣстному, изобразивъ Богоматерь-Оранту внутри круга, какъ бы возносящуюся къ небесамъ по своемъ успеніи и несомую, въ ореолѣ небесной славы, двумя ангелами. Остается вопросомъ: въ какое именно время образъ Божіей Матери Царицы соединился съ представленіемъ ея вознесенія?



192. Фреска въ пещерной церкви Авзоніи въ южной Италіи.

Въ этомъ отношеніи предметомъ большого интереса является сравни-

1) E. Bertaux. L'art dans l'Italie méridionale, fig. 97.

тельно раннее, относящееся къ IX или X вѣку, фресковое изображеніе пещерной церкви (рис. 192) въ Авзоніи (мѣстечко Фратте)[1]. Въ одномъ изъ сводовъ церковной крипты представлена здѣсь, опять внутри круглаго медальона, Божія Матерь Царица и Оранта, при чемъ уже четыре ангела



193. Алтарная фреска въ мѣстечкѣ Форо-Клавдіо близъ Сессы въ Ю. Италіи.

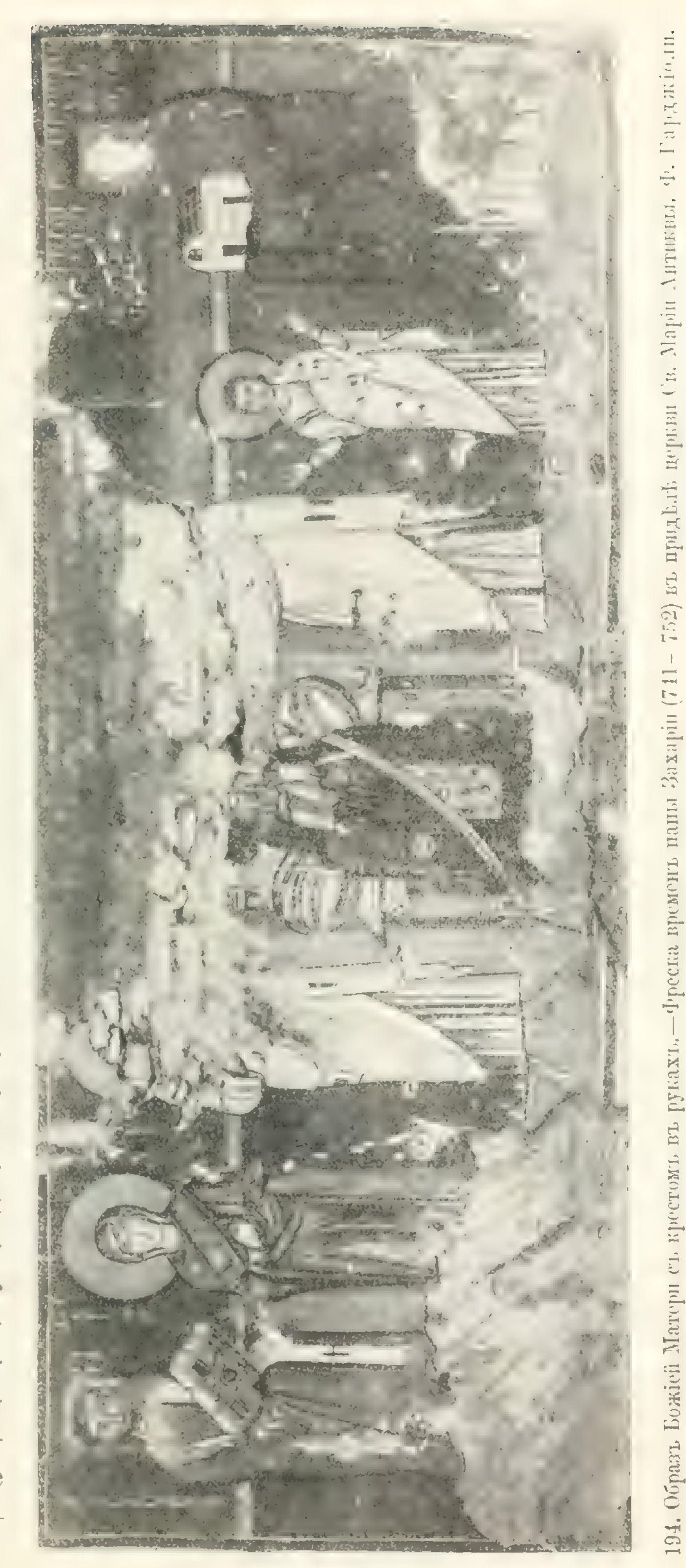
по сторонамъ свѣта поддерживаютъ этотъ медальонъ, подобно образу Спасителя въ церкви св. Пракседы. Э. Берто, издавая впервые этотъ любопытный медальонъ, замѣчаетъ, что группа ангеловъ является очевиднымъ

1) E. Bertaux, fig. 105.

воспоминаніемъ типовъ древнихъ римскихъ мозаикъ, въ то время какъ сама Божія Матерь является греко-бенедиктинскимъ типомъ. По сторонамъ этого центральнаго изображенія, въ такихъ же дискахъ, представлены: агнецъ въ нимбѣ, луна и солнце.

Подобнаго же типа Божія Матерь Царица, но уже сидящая на престолѣ, съ Младенцемъ передъ нею, и поднимающая молитвенно передъ грудью лѣвую руку, находится (рис. 193) въ алтарной нишѣ древняго собора въ мѣстечкѣ Форо - Клавдіо [1], близъ Сессы (Терра ди Лаворо), отъ конца XI вѣка. Здѣсь Божія Матерь украшена короной, напоминающей вѣнецъ Конрада, называемый вѣнцомъ Карла Великаго; бѣлое покрывало спускается изъ подъ вѣнца на ея плечи и спину; пышное облаченіе

1) Ibid., pl. XIII.



194. Образъ Божіей Матери съ крестомъ въ рукахъ.—Фреска времени папы Захаріи (741—752) въ придѣлѣ церкви Св. Маріи Антиквы. Ф. Гарджіоли.

украшено шитымъ оплечьемъ и широкими орнаментальными полосами по рукавамъ и платью. По сторонамъ группы два предстоящіе архангела поднимаютъ къ ней молитвенно руки. Въ нижнемъ поясѣ представленъ среди 12 апостоловъ архангелъ. Фреска была повторена въ XII вѣкѣ въ церкви Св. Маріи Маджіоре, по близости Монте Кассино.

195. Фреска въ лѣвомъ придѣлѣ церкви Св. Маріи Антиква въ Римѣ, по денон. рис.

Если, затѣмъ, фрески церкви Св. Маріи Вронцано (Абруццы) дѣйствительно принадлежатъ къ 1181 году, то мы имѣемъ въ нихъ одинъ изъ самыхъ раннихъ образцовъ готическаго стиля, идущаго съ сѣвера. Въ алтарной росписи этой церкви, выше евангельскихъ сценъ: Рождества и Бѣгства въ Египетъ, представлено, между прочимъ, «Благовѣщеніе», въ которомъ Марія Дѣва, со своимъ короткимъ полосатымъ покрываломъ, широкою мантіею на узкой туникѣ и со своею короною, является, какъ вѣрно выразился Берто — «образомъ французской королевы или патронессы Шартрскаго собора». Фигура Божіей Матери изогнута въ жеманномъ позированіи, какъ любая французская статуэтка XIII вѣка.

2. Къ шестому вѣку, и притомъ къ византійской иконографіи, должна быть отнесена любопытная композиція торжественнаго образа Божіей Матери на престолѣ, съ предвѣчнымъ Младенцемъ, держащей въ правой рукѣ длинный церемоніальный скипетръ, который оканчивается наверху крестомъ. Подобнаго рода темы торжественнаго вѣро-

исповѣданія въ рукахъ императоровъ были весьма обычны и понятны со времени появленія Константиновскаго лабарума, но первоначально знакъ христіанскаго скипетра представлялся въ видѣ малаго креста, какъ изображается онъ уже на монетахъ Өеодосія второго[1], и при томъ въ лѣвой рукѣ, если крестъ не имѣетъ внизу державы (ср. подобный крестъ въ рукахъ Спасителя Отрока, см. выше). Затѣмъ, на монетахъ Маркіана появляется крестъ на длинномъ древкѣ или посохѣ[2], въ рукахъ стоящаго императора. Древко этого креста усыпано жемчугомъ, но все же представляетъ посохъ и поэтому отличается отъ того «монументальнаго» креста, который на монетахъ V вѣка находится въ рукахъ «Побѣды» и состоитъ изъ четвероугольныхъ металлическихъ пластинъ, саженныхъ по бортамъ жемчугомъ. Такого рода торжественный крестъ (рис. 196 и 197), усыпанный драгоцѣнными камнями, находился на Голгоѳѣ, и тотъ же самый крестъ представляется въ рукахъ апостола Петра, утверждающаго его на холмѣ съ







196. Камей въ Парижск. Каб. Мед.

197. Камей Леонтія. Garrucci, tav. 479, 13, 14.

четырьмя источниками, а равно среди двухъ ангеловъ, на Строгановскомъ блюдѣ; ранѣе мы указывали этотъ монументальный крестъ въ рельефныхъ украшеніяхъ Іерусалимскаго νικητήριον и пр. Крестъ-посохъ имѣетъ иную форму и значеніе, и потому является любопытнымъ его изображеніе въ лѣвой рукѣ императрицы Евдокіи, жены императора Валентиніана (437—455), на монетѣ (рис. 198), чеканеной въ Римѣ или Равеннѣ[3]; въ правой рукѣ Евдокіи небольшой крестъ на державѣ (Евдокія извѣстна какъ жена двухъ императоровъ и плѣнница Гензериха).

1) Гр. И. И. Толстой. Византійскія монеты, вып. I, 1912, табл. 5, 32—3 и др.; — вып. II, табл. 8, 15, 16, на монетахъ Льва и пр.

2) Тамъ же, I, табл. 71, 76.

3) Тамъ же, стр. 94.

Древнѣйшее монументальное изображеніе Божіей Матери, сидящей съ Младенцемъ на престолѣ и держащей поднятою правою рукою богато украшенный крестъ, находится (рис. 194 и 195) въ церкви Св. Маріи Антиквы, на лицевой стѣнѣ лѣваго придѣла[1]), въ длинномъ фризѣ (4 метра), съ папою св. Захаріей (741—752), апп. Петромъ и Павломъ, свв. Кирикомъ и Іулитою и «диспенсаторомъ» діаконіи имени Божіей Матери Антиквы Ѳеодотомъ, примикиріемъ, подносящимъ къ престолу Божіей Матери модель базилики. Къ сожалѣнію, изображеніе Божіей Матери сохранилось здѣсь только отъ груди внизъ, но облаченіе ея представлено съ достаточною полнотою (за исключеніемъ головы), а крестъ на длинномъ посохѣ, унизанномъ жемчужинами, показанъ рядомъ ихъ, идущимъ отъ правой руки



198. Солидъ имп. Евдоксіи (437—455). Увелич.

Божіей Матери къ ея ногѣ, и возстанавливается по изображеніямъ императоровъ на монетахъ V и VI столѣтій. Какъ уже было сказано, облаченіе Божіей Матери въ настоящемъ случаѣ не даетъ, однако, императорскаго орната и представляетъ собственно облаченіе «опоясанной патриціанки», какъ изображены святыя жены и дѣвы въ мозаикахъ церкви Аполлинарія Новаго въ Равеннѣ, капеллы архіепископскаго дворца тамъ же и пр. Затѣмъ, вся композиція фриза церкви Св. Маріи Антиквы имѣетъ характеръ заимствованія, не самостоятельнаго произведенія, а потому и не даетъ основаній для сужденія какъ о религіозномъ смыслѣ изображенія Божіей Матери съ крестомъ, такъ и о первоначальномъ или основномъ значеніи этой темы въ религіозномъ искусствѣ. Единственный выводъ, который получается изъ формы облаченій и техническихъ деталей, указываетъ на происхожденіе темы изъ переходной эпохи конца V и начала VI вѣка: именно, въ мозаикахъ извѣстной усыпальницы Галлы Плацидіи, построенной въ Равеннѣ около 440 года, находится ближайшій образецъ темы, въ видѣ Спасителя

---

1) См. въ перечнѣ изображеній этой церкви № 7. Grüneisen, W. Sainte Marie Antique. fig. 98, pl. XXXVI.

Добраго Пастыря, представленнаго среди стада овецъ, въ горной пустынѣ, сидящимъ, опершись лѣвою рукою на длинный посохъ съ крестомъ; въ свою очередь, тема эта перешла и на изображеніе Спасителя на саркофагахъ.

На ряду съ церемоніальною фрескою Божіей Матери Владычицы въ придѣлѣ церкви S. Maria Antiqua можемъ поставить рельефное изображеніе Богоматери на крышкѣ круглой пиксиды (рис. 199), сохраняемой въ ризницѣ собора древняго города Градо (близъ Аквилеи). Въ этомъ соборѣ,



199. Пиксида — мощехранительница изъ серебра въ соборной ризницѣ Градо.

построенномъ около 578 года, отъ его раннихъ временъ — по всей вѣроятности, отъ самаго времени основанія—найдены были въ 1872 году подъ поломъ главнаго алтаря, въ мраморной урнѣ, двѣ серебряныя пиксиды, съ частицами святыхъ мощей и реликвій: изъ нихъ одна, круглой формы, съ цилиндрической трубочкою въ серединѣ, хранила въ себѣ реликвіи «Святой Маріи» (Domna Maria) и различныхъ мучениковъ и святыхъ: Ипполита, Аполлинарія, Вита, Севера, Севастіана, Агніи и Мартина[1]).

---

1) *Bulletin de l'archéologie chrétienne* de J. B. de Rossi, publ. par Martigny, 1872, III. 1, p. 43. Изображеніе Богоматери на круглой крышкѣ издано въ атласѣ Гарруччи, томъ VI, табл. 436,5, но рисунокъ лишенъ стиля. Другая пиксида украшена на крышкѣ изображеніемъ

Внутри круга, на большомъ и пышномъ тронѣ изъ рѣзного дерева, представлена здѣсь въ огрубѣломъ античномъ пошибѣ, на подобіе царицы, Богоматерь, держащая передъ собою между колѣнъ Младенца. Правою приподнятою рукою она придерживаетъ поднятый ею процессіональный крестъ, родъ скипетра или жезла, упертаго въ доску трона и оканчивающагося византійскимъ крестомъ, а лѣвою рукою придерживаетъ сидящаго Младенца. Голова Богоматери окружена нимбомъ, со вписанною въ немъ монограммою ХР, и окутана, поверхъ чепца на плотно прижатыхъ волосахъ, мафоріемъ, спускающимся на оба плеча, окутывающимъ ея фигуру сзади и переброшеннымъ черезъ колѣна. На шеѣ — ожерелье съ передвижными мелкими подвѣсками, а плечи и грудь покрыты разрѣзнымъ оплечьемъ съ нитями жемчуга: повидимому, это оплечье имитируетъ верхнюю часть латы на рукахъ. Между рукавовъ видны подвѣсные — вѣроятно, пурпурные — платы: украшеніе пока мало извѣстное, но весьма любопытное въ исторіи византійскихъ модъ. По всѣмъ признакамъ, оно носилось, вѣроятно, лишь особами императорскаго дома, а потому въ данномъ случаѣ могло замѣнять отсутствующую по особымъ причинамъ корону. Мафорій, спускаясь по плечамъ, проходитъ позади фигуры и окутываетъ ноги спереди, какъ тога. Изъ подъ этого женскаго плаща видна внизу на хитонѣ узкая полоска нашитаго или висящаго орарія. На ногахъ видны расшитые остроконечные башмаки, вѣроятно, тоже императорскаго орната. Однако, вмѣсто реальнаго и все таки грубаго представленія Божіей Матери земною царицею, нимбъ вокругъ ея головы, со вписанной монограммою Спасителя, даетъ скорѣе величавый образъ Божіей Матери. Младенецъ, посаженный ею прямо противъ зрителя, въ лѣвой рукѣ поддерживаетъ евангеліе, а правую поднялъ къ груди для благословенія.

Но самое важное въ настоящемъ типѣ — форма креста въ правой рукѣ Божіей Матери. Это не длинный пастушій или пѣшеходный посохъ, который въ крестѣ Константина превратился въ торжественную эмблему Голгоѳы: судя по короткой ручкѣ, крестъ этотъ, вѣроятно, служилъ формою для напрестольнаго креста, который былъ также процессіональнымъ и устанавливался позади престола въ особыхъ закрѣпахъ. Такой именно крестъ вложенъ въ руку Спасителя на рельефахъ каѳедры Максиміана, а также въ руку Младенца Спасителя, сидящаго на рукахъ Матери въ «Поклоненіи волхвовъ» на костяныхъ (см. выше) пиксидахъ VI вѣка, въ руки Спаса «путника» на мозаикѣ архіепископской капеллы въ Равеннѣ и пр.[1]

креста, водруженнаго на холмѣ, изъ котораго вытекаютъ четыре рѣки, и двухъ агнцевъ, а по стѣнкамъ вокругъ — медальонами съ бюстами святыхъ, въ стилѣ скорѣе V, чѣмъ даже VI вѣка.

1) Ап. Филиппъ на вислой печати, *Sigillographie*, p. 255.

Нашъ рельефъ относится также къ шестому вѣку, на что ясно указываетъ весь стиль скульптуры и всѣ подробности обстановки (см. подобные троны въ мозаикахъ церкви Аполлинарія Новаго, типъ Божіей Матери на различныхъ диптихахъ и пр.). Что же касается предположенія о сирійскомъ происхожденіи пиксиды Градо, на основаніи ея сходства съ вазою изъ Эмессы, то мы считаемъ рѣшительно необходимымъ, чтобы прежде было выяснено, какія родственныя по стилю группы могутъ быть установлены въ скульптурѣ V и VI вѣковъ: затѣмъ уже и можно заниматься вопросами о ихъ происхожденіи или заимствованіи съ востока. Пиксида въ Градо имѣетъ, явно, и черты, сближающія ее съ работами Милана или Италіи[1]).



200. Пластинка слоновой кости (поддѣльная?).

Любопытное изображеніе Божіей Матери Владычицы съ крестомъ въ рукахъ находится въ подземной церкви св. папы Климента въ Римѣ и относится, по всѣмъ стилистическимъ особенностямъ, еще къ VIII столѣтію. Какъ извѣстно, фрески подземной церкви св. Климента принадлежатъ, по малой мѣрѣ, шести различнымъ вѣкамъ, начиная отъ IV и V и кончая XI столѣтіемъ, къ которому относятся большія стѣнныя изображенія изъ исторіи чудесъ и житія папы Климента и изъ дѣятельности свв. Кирилла и Меѳодія. Между этими двумя крайними предѣлами начала и послѣдняго обновленія церкви въ XI вѣкѣ, значительная часть фресокъ относится къ IX вѣку, но это росписаніе находится на лѣвой сто-

1) Ср. подобныя темы на рис. 200 (поддѣлка) и 201 (миніатюра).

ронѣ церкви, въ главномъ нефѣ; что же касается правой стороны главнаго нефа, то она, повидимому, въ періодъ обновленія церкви въ IX вѣкѣ была еще покрыта древнѣйшею росписью и не нуждалась въ обновленіи, хотя затѣмъ почти утратила всѣ фресковыя украшенія и остается до настоящаго времени въ видѣ обнаженной кирпичной стѣны. Только въ одномъ мѣстѣ стѣны, приблизительно по срединѣ, имѣется неглубокая ниша, сохранившая надъ аркою (рис. 202) изображеніе Спаса Эммануила по грудь въ медальонѣ, а ниже, въ срединѣ самой арки, находится образъ Богоматери, сидящей на престолѣ, съ Младенцемъ передъ нею и со свв. Пракседою и Пуденціаною по сторонамъ; еще ниже (что можно видѣть только на сдѣланныхъ при открытіи рисункахъ, а нынѣ почти совсѣмъ разрушено) были изображенія: слѣва — мученической кончины неизвѣстнаго святого и справа — фигуры, вѣроятно, того же святого, приводящаго къ Богоматери заказчика этой фрески. Итакъ, мы имѣемъ въ этомъ образѣ моленный типъ Божіей Матери.


201. Миніатюра въ ркп. сакраментарія Геллоны (Нац. библ. lat. 12048).

Къ сожалѣнію, данный образъ (рис. 203) не сохранилъ или почти не сохранилъ креста въ правой рукѣ Божіей Матери; но положеніе поднятой руки ея указываетъ на это, и В. Θ. Грюнейзенъ также рѣшается присоединить эту фреску къ типу изображеній Божіей Матери съ крестомъ. На фрескѣ виденъ у головы остатокъ крестика, вѣнчающаго небольшой жезлъ, а кончикъ жезла слабо замѣтенъ на рукавѣ.

Богоматерь представлена здѣсь на монументальномъ византійскомъ тронѣ, держа передъ собою и вмѣстѣ передъ молебщикомъ Младенца, Котораго она придерживаетъ у себя на колѣнахъ лѣвою рукою, касаясь Его ноги. Божія Матерь облачена въ темно-синій мафорій, окутывающій ея голову подъ большимъ вѣнцомъ, имѣющимъ форму расширеннаго кверху башнеобразнаго кокошника, убраннаго по полосамъ сверху внизъ рядами камней и обнизаннаго кругомъ жемчугомъ. Съ этой короны спускается на ея плечи тройной рядъ жемчужныхъ нитей, прикрывающихъ указан-

ное покрывало или мафорій: сверхъ того, отъ короны вверхъ поднимаются криновидныя украшенія изъ драгоцѣнныхъ камней. По темно-синему верхнему облаченію Богоматери имѣется на плечахъ ея матерчатое оплечье или маніакій, украшенный драгоцѣнными камнями и рядами жемчуга. Ликъ Богоматери, по длинному и тонкому носу, большимъ и глубоко посаженнымъ



202. Группа изображеній вокругъ образа «Божіей Матери съ Младенцемъ» въ нишѣ въ церкви св. Климента въ Римѣ. По рис.

глазамъ, напоминаетъ обычные греко-сирійскіе женскіе типы VI—VII столѣтій. Младенецъ Христосъ облаченъ въ желто-розоватый хитонъ съ красноватымъ гиматіемъ, образующимъ по скученнымъ складкамъ на груди родъ пояса; Онъ держитъ въ лѣвой рукѣ свитокъ, а правою благословляетъ

двуперстнымъ сложеніемъ. Голова Его заключена въ крещатый нимбъ. Тронъ золотой, съ красною подушкой. Нимбъ Христа зеленаго цвѣта: волосы Младенца плотно приглажены, и лицо носитъ еще дѣтскій античный характеръ.

Ближайшимъ затѣмъ по времени изображеніемъ Божіей Матери на престолѣ съ Младенцемъ и крестомъ въ рукахъ является алтарная мозаика собора въ Капуѣ, построеннаго бенедиктинцами въ первыхъ годахъ XII столѣтія и украшеннаго мозаическою росписью приблизительно въ 1130-ыхъ годахъ, при архіепископѣ Уго. Эта алтарная мозаика была уничтожена при перестройкѣ въ 1720 году, но отъ нея сохранился рисунокъ, изданный впослѣдствіи извѣстнымъ Чіампини въ его «Древнихъ памятникахъ»[1]. На тріумфальной аркѣ, по срединѣ, въ кругломъ медальонѣ изображенъ здѣсь по поясъ Спаситель съ благословляющей десницею, а по сторонамъ Его — пророки Іеремія и Исаія, съ раскрытыми свитками, на которыхъ читаются прославляющія Господа изреченія ихъ. Въ алтарной нишѣ, сидящая Божія Матерь поддерживаетъ обѣими руками у груди и колѣнъ Отрока, Который, благословляя правою рукою, въ лѣвой держитъ крестъ на длинномъ посохѣ. Божія Матерь облачена въ пышную далматику и увѣнчана короною. По



203. Фреска въ церкви св. Климента въ Римѣ.

1) Повторено въ упом. сочиненіи Э. Берто, fig. 76. p. 186—7.

сторонамъ ея представлены идущими къ ней: апостолы Петръ и Павелъ — первый съ ключами, второй со свиткомъ, святая Агата съ вѣнцомъ и святой Стефанъ съ кодексомъ евангелія. Чіампини совершенно вѣрно замѣтилъ сходство по иконографической темѣ этого изображенія съ мозаикою церкви Санта Марія Нова или Франческа Романа; равно, указанія Эмиля Берто на аналогіи въ мозаикахъ церкви святой Пракседы и въ другихъ римскихъ храмахъ удостовѣряютъ насъ, что бенедиктинская иконографія дѣйствительно примыкаетъ къ образцамъ иконографіи, вращавшимся въ предѣлахъ Италіи, а не къ собственно византійскимъ.

Разбираемый нами типъ получаетъ особую историческую важность потому, что онъ составляетъ содержаніе одной изъ древнѣйшихъ между доселѣ извѣстными иконами. Въ древней римской церкви Богоматери «за Тибромъ» (S. Maria in Trastevere), въ лѣвой капеллѣ рядомъ съ главнымъ алтаремъ, сохраняется и строго оберегается (открывается только по опредѣленнымъ днямъ) большая чудотворная (рис. 204) икона Богоматери «Милосердія» (della Clemenza). На пышномъ византійскомъ тронѣ съ подушкою, держа передъ собою на колѣнахъ Младенца и слегка придерживая Его за колѣно лѣвою рукою, возсѣдаетъ здѣсь Матерь Божія. Она не озабочена Младенцемъ и смотритъ прямо передъ собою. Какъ исполнительница высшихъ велѣній, она сама представляетъ служеніе Сыну и послѣдованіе за Нимъ. Облаченная царицею (ея облаченіе почти вполнѣ повторяетъ древніе типы), съ короною на головѣ и жемчужными подвѣсками, Богоматерь, поднявъ правую руку, держитъ въ ней унизанный сплошь драгоцѣнными камнями крестъ, опирая его на тронъ (нижняя часть креста имѣетъ видъ простого древка). Младенецъ, держа въ лѣвой рукѣ традиціонный свитокъ, правую руку положилъ Себѣ на колѣно, у руки Матери. Патриціанское одѣяніе Богородицы какъ бы подчеркивается широкимъ наборнымъ поясомъ. По сторонамъ Богоматери два архангела, какъ бы выходя изъ-за трона (древнѣйшій примѣръ того же пріема — въ мозаикахъ церкви св. Димитрія въ Солуни), съ мѣрилами въ рукахъ, выражаютъ другими руками радостное волненіе. Древнее апостольское облаченіе ангеловъ, ихъ аттическіе лики и общая строгая красота всей группы указываютъ на греческій оригиналъ, послужившій образцомъ и относившійся, очевидно, къ восьмому или девятому вѣку. Послѣднее заключеніе обязательно въ виду широкаго, еще лишеннаго мелочныхъ чертъ поздне-византійскаго стиля, характера драпировокъ и письма. Но греческій образецъ долженъ былъ имѣть несравненно меньшіе размѣры, и большой размѣръ этой средне-вѣковой иконы стоитъ въ зависимости отъ обычнаго типа алтарныхъ иконъ двѣнадцатаго и тринадцатаго вѣковъ. У ногъ Богоматери преклоняется папа — по всей вѣроятности,



204. Икона Божіей Матери «Милосердія» (S. M. della Clemenza) въ церкви Божіей Матери въ Транстевере въ Римѣ.

одинъ изъ двухъ Иннокентіевъ двѣнадцатаго вѣка: Иннокентій второй (1130—1138) или третій (1198—1216), такъ какъ первый папа перестроилъ, а второй освятилъ эту церковь. По указаніямъ письма предполагаемъ, что икона относится къ самому началу тринадцатаго вѣка, т. е. къ Иннокентію третьему.



205. Списокъ чудотв. римской иконы Божіей Матери «Милосердіе» въ Нижнемъ Новгородѣ.

Замѣчательно точные списки этого чудотворнаго образа имѣются и пишутся доселѣ въ Россіи, какъ то показываетъ снимокъ (рис. 205) съ иконы[1]), доставленный (нынѣ покойнымъ) А. А. Титовымъ. Точно переданы

1) Икона находится въ частномъ домѣ въ Нижнемъ Новгородѣ и перешла отъ покойнаго князя Грузинскаго. Другая икона того же перевода имѣется въ Ярославлѣ, въ церкви Спаса, въ придѣлѣ (сообщ. А. А. Титовымъ).

здѣсь и стиль древней иконы, и подробности, за тѣмъ лишь исключеніемъ, что неясную въ оригиналѣ форму древка, такъ какъ именно въ этомъ мѣстѣ краска облупилась, копіистъ передалъ тоже въ жемчугахъ. На иконѣ надпись: «Образъ Пречистыя Богородицы Милосердіе».

Какъ извѣстно, въ Константинополѣ, въ храмѣ Богородицы «Фарской», хранилось много историческихъ и религіозныхъ святынь, и между ними на первомъ мѣстѣ значится крестъ Константина [1]). Не произошло ли въ данномъ случаѣ сочетанія священной памяти основателя Византіи съ почитаніемъ Богоматери, это можно рѣшить только со временемъ.

Что же касается многочисленныхъ изображеній Божіей Матери съ жезломъ въ рукахъ, верхъ котораго имѣетъ форму крестика, то врядъ ли эти типы имѣютъ связь съ разсматриваемымъ. Таковы: Божія Матерь Испанская, Галатская, Минская, Цесарская, «Благодатное Небо», «Призри на смиреніе» и др., о чемъ см. ниже.

Въ видѣ дополнительной справки, слѣдуетъ замѣтить, что по сочиненію Кодина «О чинахъ» (по гл. 17), императрицы — и вдовствующая, и молодая — во всѣхъ церемоніяхъ имѣли въ рукахъ только золотой скипетръ или жезлъ (βαΐον χρυσοῦν), весь осыпанный крупнымъ и мелкимъ жемчугомъ, между тѣмъ какъ императоръ, по Кодину, «всегда» держитъ крестъ въ правой рукѣ, если имѣетъ на головѣ своей стемму, и иногда дополняетъ его скипетромъ (νάρθηκα) въ лѣвой рукѣ [2]): итакъ, Божія Матерь надѣляется здѣсь аттрибутомъ самаго василевса, а не императрицы.

3. Характернымъ типомъ Божіей Матери, сложившимся въ греко-восточной (коптской) иконописи VI—VII вѣковъ, былъ торжественный образъ Божіей Матери на престолѣ, держащей обѣими руками овальный щитъ или медальонъ съ изображеніемъ Спаса Эммануила.

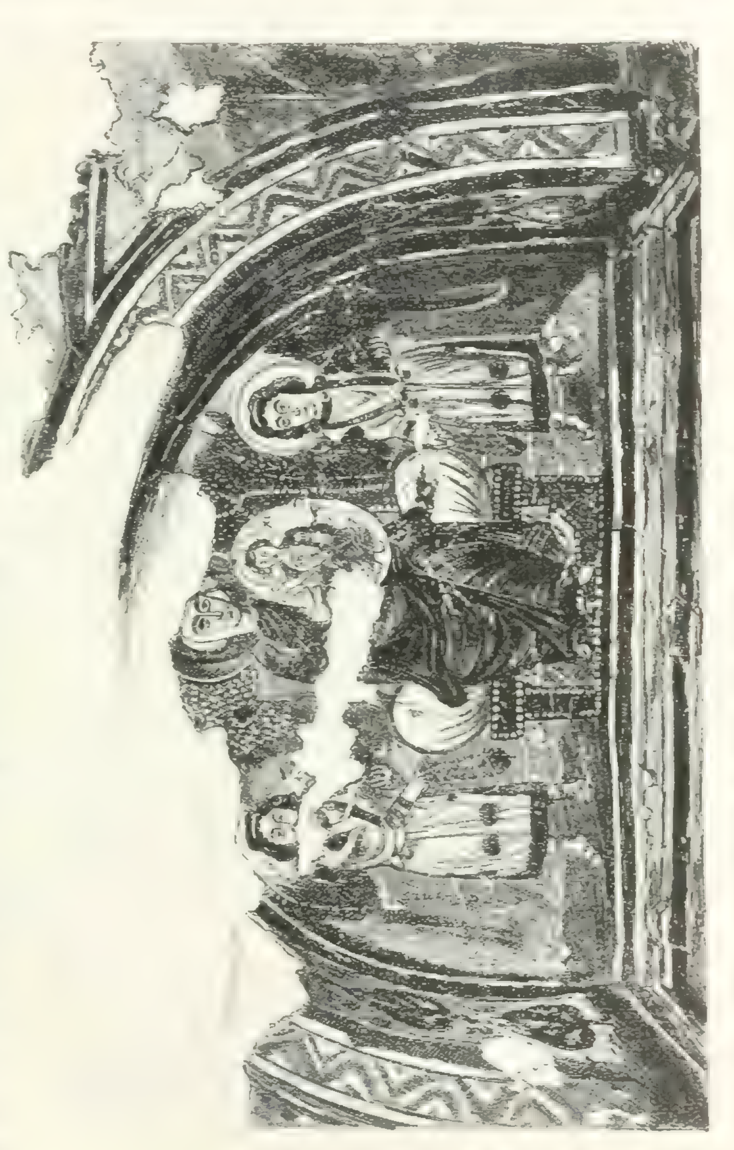
Древнимъ и, быть можетъ, основнымъ типомъ такого образа является большая фреска въ нишѣ (рис. 206 и 207) алтаря одной капеллы (26 по счету изслѣдователя) [3]) въ Бауитѣ въ Египтѣ (см. выше), относящаяся, по нѣкоторымъ признакамъ, еще къ древнѣйшей эпохѣ коптскаго искусства, т. е. къ VI—VII столѣтіямъ. Фреска эта помѣщена внутри аркосолія, т. е. арочной ниши, устроенной надъ древне-христіанскимъ престоломъ (саркофагомъ), и изображаетъ Божію Матерь на тронѣ, среди двухъ архангеловъ, въ райскомъ пейзажѣ (апельсинныя деревья). Богоматерь сиро-египетскаго

1) Конст. Порфирородн. De cer., II, c. 40, ed. Bonn., p. 640. См. ниже.

2) Codinus. De officiis, ed. Bonn., p. 91—95.

3) Jean Clédat. Le monastère et la nécropole de Baouit, pl. XCVI et XCVIII; Dict. Cabrol, *Baouit*, fig. 1281.

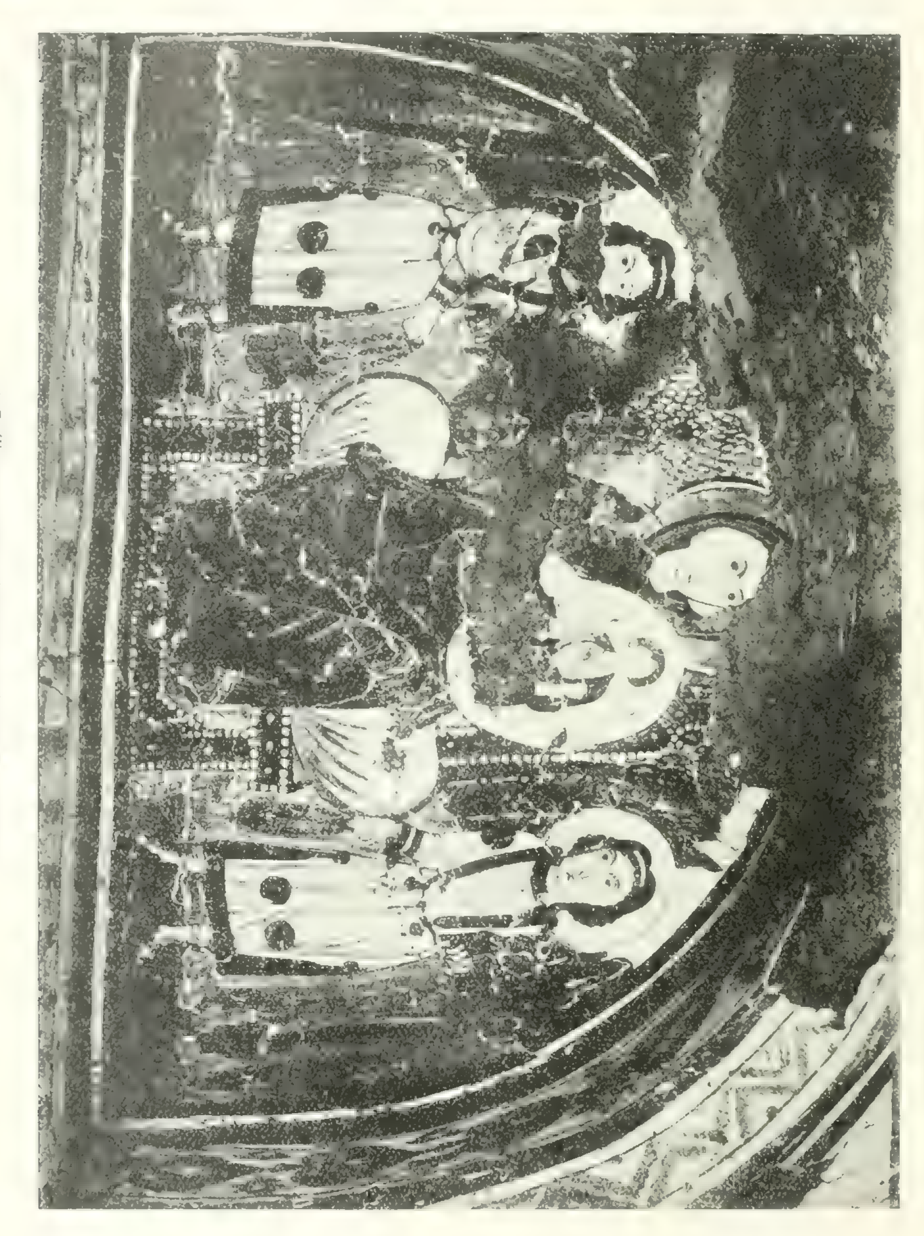
типа, окутанная темнымъ пурпурнымъ мафоріемъ, изъ подъ котораго виденъ блѣдно-голубой чепецъ на волосахъ. Обѣими руками, поднявъ его слегка передъ собою, Богоматерь держитъ овальный (свѣтло-голубоватый) медальонъ, съ изображеніемъ возсѣдающаго на престолѣ Спаса Эммануила, во весь ростъ, со свиткомъ (упертымъ въ колѣно) въ лѣвой рукѣ, благословляющаго правою рукою. Нимбъ Эммануила (особый) имѣетъ вписанный крестъ. По сторонамъ трона предстоятъ «два ангела Господня», держащіе на лѣвыхъ рукахъ ковчежцы съ ладаномъ и кадящіе правою рукою возженными кадилами, по направленію къ престолу. Ангелы представлены въ египетскихъ короткихъ (по щиколку) и подпоясанныхъ туникахъ, украшенныхъ по бѣлой ткани двумя пурпурными клавами на плечахъ и парою кружковъ на мѣстѣ



206. Фреска въ одной изъ капеллъ монастыря Бауитъ въ Египтѣ.

колѣнъ, а также широкою пурпурною коймою по подолу (парагауды), въ манерѣ украшенія, извѣстной въ египетскихъ тканяхъ отъ V—VI вѣковъ. На ту же эпоху указываетъ короткость самыхъ фигуръ, ихъ почти дѣтскій характеръ и общій рисунокъ одеждъ и чертъ лица. Овальная форма медаль-

она, прежде всего, натуральна, такъ какъ вполнѣ соотвѣтствуетъ вписанной въ него фигурѣ Эммануила: кромѣ того, она образуетъ Его imago laureata, икону Его, которой кадятъ ѳиміамъ ангелы. Любопытны при нихъ надписи: αγγελος Θεου. αγγελος Κυριου.



207. Та же фреска Баунта въ Египтѣ, по фот.

Греко-восточный типъ перешелъ, какъ увидимъ впослѣдствіи, съ нѣкоторыми измѣненіями въ византійскую иконографію (типъ Божіей Матери Никопеи), а также сохранился въ древнѣйшихъ памятникахъ Запада.

Въ той же церкви Св. Маріи Антиквы въ Римѣ, въ правомъ боковомъ нефѣ, на правой его стѣнѣ имѣется, внутри небольшой ниши (вышина 1.9 м., шир. 1.12 м.) въ концѣ нефа, также изображеніе (рис. 208) Богоматери, сидящей на престолѣ, съ Младенцемъ въ медальонѣ на груди передъ нею, и окруженной стоящими по сторонамъ трона святыми: Анною,



208. Образъ Божіей Матери съ Младенцемъ среди свв. Елисаветы и Анны съ младенцами: Маріею и Іоанномъ, въ церкви Св. Маріи Антиквы.

держащей младенца Марію, и Елисаветою, съ младенцемъ Іоанномъ Крестителемъ на рукахъ. Изображеніе это относится, по всѣмъ признакамъ стиля, еще къ восьмому вѣку, т. е. ко времени папы св. Захаріи (741—752 гг.). Ниша имѣетъ въ ширину немного болѣе полутора аршина и росписана въ фонѣ синимъ цвѣтомъ индиговаго оттѣнка, съ бѣлыми надписями

по сторонамъ фигуръ. Позади фигуръ, на уровнѣ ниже человѣческаго роста, красными полосами раздѣлана стѣна или ограда (монастырская или церковная) — обычная деталь византійскихъ росписей и миніатюръ восьмого и девятаго вѣка. Богоматерь облачена въ темно-красноватый (пурпурный) хитонъ и синеватый мафорій (оба эти цвѣта находятъ себѣ аналогію въ мозаикѣ Кипрской церкви Богородицы Канакаріійской). Младенецъ-Отрокъ представленъ сидящимъ внутри миндалевиднаго блѣдно-голубого ореола. Богоматерь поддерживаетъ не Младенца, но этотъ самый ореолъ, какъ щитъ или медальонъ, обѣими руками снизу. Правой руки Богоматери не видно; Младенецъ изображенъ стоящимъ, благословляетъ двуперстно и держитъ свитокъ; Его волосы имѣютъ красноватый оттѣнокъ. Типъ лица Маріи, съ большими глазами и широкимъ носомъ, напоминаетъ въ общихъ чертахъ древнѣйшіе памятники христіанскаго искусства, происходящіе изъ Сиріи. Анна одѣта въ красномъ мафоріи и бѣломъ хитонѣ, Елизавета же, обратно, облачена, въ бѣлый мафорій и кирпичнаго оттѣнка хитонъ. Младенецъ облаченъ во все бѣлое, и это обстоятельство ясно показываетъ, что оригиналъ изображенія представлялъ совершенно ясно Божію Матерь съ серебрянымъ овальнымъ щитомъ, на которомъ рельефно изображенъ предвѣчный Младенецъ.

Легко предположить, что прототипомъ описаннаго образа Божіей Матери, съ овальнымъ щитомъ или медальономъ въ рукахъ, былъ какойлибо рельефъ, воспроизводившійся, быть можетъ, на тѣльникахъ и получившій извѣстную популярность. Форма овальнаго щита (clipeus), вошедшаго въ употребленіе около II столѣтія по Рождествѣ Христовомъ въ римской кавалеріи, а затѣмъ—въ качествѣ декоративной формы—въ царской гвардіи и, какъ «обѣтный щитъ» (clipeum) съ образомъ Божества, императора и пр., для подвѣшиванія на торжествахъ въ храмахъ и под.[1]), была взята, какъ наиболѣе пригодная для образа въ ростъ, а самый образъ получилъ въ этой формѣ внѣшній общенародный почетъ, какъ и всѣ imagines clipeatae, εἰκόνες ἐν ὅπλῳ. Въ силу какихъ богословскихъ соображеній такой образъ предвѣчнаго Младенца былъ приданъ изображенію Божіей Матери, торжественно возсѣдающей на престолѣ, возможны только разныя догадки. Наиболѣе простая изъ нихъ должна была бы отнести происхожденіе этого стѣнного изображенія на счетъ непосредственной копіи съ рельефнаго типа, ставшаго обычнымъ на тѣльникахъ или печатяхъ. Болѣе сложная догадка позволяетъ доискиваться источника въ монофизитскихъ крайностяхъ

1) Daremberg et Saglio. Dictionnaire des ant., v. *clipeus*, fig. 1659—60, 1667. Отсюда, затѣмъ, появились и подражательныя блюда для украшенія царской столовой: у Конст. Порф. De cerim., II. 15: μεσοσκουτέλλα ἀργυρᾶ μεγάλα ἀνάγλυφα.

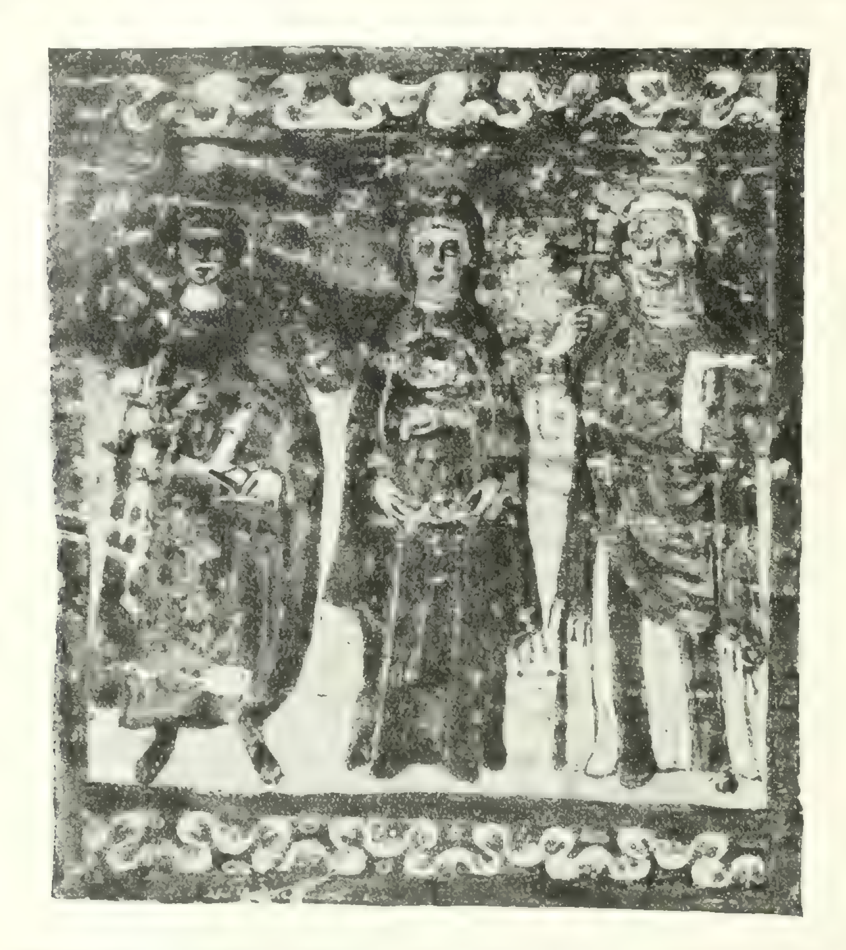
коптской иконографіи: въ самомъ дѣлѣ, два младенца изображены здѣсь въ человѣческой натурѣ — сама Дѣва Марія на рукахъ у Анны и Іоаннъ у Елизаветы, и если одинъ только предвѣчный Младенецъ представленъ въ образѣ, какъ Божество, какъ divus imperator, то весьма возможно, со стороны живописнаго оригинала, предположить особый разсчетъ воспользоваться рельефомъ, чтобы самый щитъ представлялся небеснымъ голубымъ сіяніемъ вокругъ сидящаго на престолѣ Божественнаго Спаса Эммануила. Образъ Эммануила Отрока сложился именно въ сиро-египетскомъ углу греческаго Востока.

Другимъ древнѣйшимъ памятникомъ этого типа Божіей Матери является опубликованная въ 1909 году[1]) миніатюра сирійскаго Евангелія Парижской Національной Библіотеки (рис. 209), представляющая Божію Матерь въ оригинальной, книжно-символической композиціи. Рукопись относится къ седьмому или, въ крайнемъ случаѣ, къ восьмому столѣтіямъ; миніатюры были выполнены современно самой рукописи и носятъ греко-восточный характеръ, сирійскаго пошиба, рѣзко характеризованнаго порывистыми движеніями фигуръ, поверхностною моделлировкою складокъ и характерными чертами лица въ преувеличенно утрированной своеобразности сиро-египетскаго типа. Указанная миніатюра приложена къ Притчамъ Соломона и представляетъ Божію Матерь посреди двухъ фигуръ, въ храмовой обстановкѣ: всѣ стоятъ на фонѣ темной стѣны, какъ бы въ полосѣ сплошного фриза, украшающаго поясъ надъ колоннами храма, или между аркадъ. Всѣ три фигуры обращены лицомъ къ зрителю, т. е. къ народу, наполняющему церковь; онѣ представлены на фонѣ желтоватаго неба и красноватой земли. Такимъ образомъ, миніатюра эта, напоминая храмовыя мозаики — напримѣръ, новооткрытыя въ храмѣ Димитрія Солунскаго, — въ то же время является прототипомъ знаменитыхъ иллюстрацій Парижской рукописи № 139 и наиболѣе напоминаетъ извѣстную миніатюру съ изображеніемъ Давида, стоящаго, подобно византійскому императору, на подножіи, среди двухъ олицетвореній. Въ настоящемъ случаѣ мѣсто Давида занимаетъ Божія Матерь; нѣтъ подножія, но извѣстное главенство Богоматери понятно само по себѣ. Она стоитъ лицомъ къ молебщику и обѣими руками, опущенными вдоль тѣла, держитъ передъ грудью овальный голубой щитъ или, вѣрнѣе, кругъ либо ореолъ, обрамляющій образъ Эммануила — Христа Младенца, представленнаго стоя, въ бѣломъ хитонѣ и желтомъ (золотомъ) гиматіи, благословляющимъ передъ Собою; голова Младенца заключена въ нимбъ.

---

1) H. Omont. Peintures dans un ms. Syriaque du VII ou VIII s. Въ *Mon. et mém. Piot*. XVII, 1909, pl. VI, 7, p. 93—4.

Справа отъ Божіей Матери стоитъ Соломонъ, въ древнѣйшемъ императорскомъ орнатѣ, бѣломъ каввадіи и большой пурпурной хламидѣ, съ золотымъ тавліемъ: въ лѣвой, опущенной рукѣ онъ поддерживаетъ пышный кодексъ своихъ сочиненій. Съ лѣвой стороны отъ Божіей Матери — жена въ древнехристіанской бѣлой одеждѣ, съ широкими золотистыми клавами, закрытая



209. Миніатюра Сирійскаго Евангелія VII—VIII в. въ Парижск. Націон. Библ.

съ головою пурпурнымъ мафоріемъ, покрывающимъ фигуру до колѣнъ и голову поверхъ пепельно-голубого чепца. Въ лѣвой рукѣ она держитъ книгу, а въ правой — крестъ на длинномъ древкѣ, упертомъ въ землю у ея ногъ. Конечно, смыслъ помѣщенія Божіей Матери между Соломономъ и аллегорической фигурой сосредоточивается въ извѣстной восточной тенденціи, установившейся въ шестомъ столѣтіи—помощью художественныхъ сближеній точнѣе и нагляднѣе выражать пророчество Новаго Завѣта въ Ветхомъ. Единственное затрудненіе представляетъ аллегорическая фигура, которую

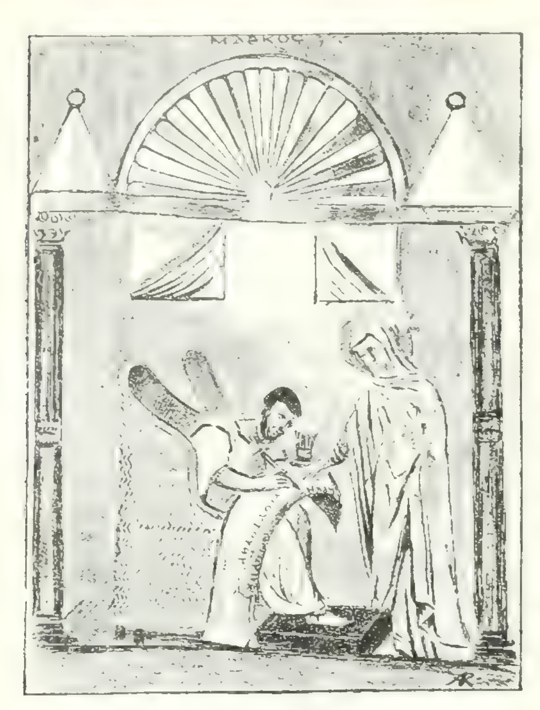
издатель предлагаетъ считать изображеніемъ или «церкви» или «премудрости». Въ пользу перваго объясненія можно выставить весьма серьезный аргументъ: аллегорія можетъ представлять церковь христіанскую, такъ какъ жена держитъ здѣсь на длинномъ странническомъ посохѣ крестъ, тотъ самый, который Спаситель приказывалъ каждому вѣрующему взять, чтобы слѣдовать за Нимъ. Не вдаваясь въ подробности, напомнимъ, что крестъ на длинномъ странническомъ посохѣ отличаетъ собою въ древне-христіанскомъ искусствѣ самого Спасителя, а также двухъ или одного (Петра) верховнаго апостола — деталь, слишкомъ извѣстная для того, чтобы говорить о ней съ бо́льшею подробностью. Аттрибутъ кодекса въ рукахъ церкви «Новаго Завѣта»[1]) тоже вполнѣ объяснимъ въ этомъ тѣсномъ значеніи. Съ другой стороны, образъ премудрости вполнѣ отвѣчаетъ Соломону. Если подобныя соображенія имѣютъ историческое основаніе, то и общій смыслъ представленія Младенца, предносимаго въ ореолѣ небесной лазури, отвѣчаетъ идеѣ Мессіи-Эммануила, о которомъ такимъ образомъ будетъ наглядно выражено изреченіе Исаіи (VII, 14). Облаченіе Божіей Матери и самый типъ ея ничѣмъ не отличаются отъ обычныхъ сирійскихъ ея изображеній VI—VII столѣтій.



210. Образъ «Святой Церкви» въ открытой въ 1903 г. фрескѣ въ развалинахъ Баунта въ Египтѣ.

1) См. рис. 210, образъ церкви, по надписи: ἡ ἀγία ἐκκλησία; полная композиція представляетъ «церковь» среди мѣстныхъ святыхъ; церковь изображена въ вѣнцѣ, съ евангеліемъ въ рукѣ: Recherches à Baouit. *Bull. de l'Inst. Fr. d'arch. or.*, V. 1906. pl. VIII.

Неопредѣленное олицетвореніе (рис. 211) находится въ Россанскомъ Евангеліи, въ миніатюрѣ, представляющей евангелиста Марка, пишущаго начало своего евангелія внутри обычнаго декоративнаго киворія [1]), съ двумя шатрами поверхъ и раковиннымъ сводомъ. Возлѣ евангелиста стоитъ жена, склонившаяся къ нему и облаченная съ головою въ голубое (не синее) покрывало, поверхъ лиловаго хитона; диктуя, она указываетъ на начальныя строки евангелія. По мнѣнію издателя, образъ этой жены, голова которой заключена въ синій нимбъ, врядъ ли представляетъ Божію Матерь, а скорѣе можетъ быть истолкованъ или какъ олицетвореніе мудрости, или же какъ олицетвореніе «Мудрости Божественной» (подобно вѣнчанному образу въ соборѣ Монреале, съ надписью: Sapientia Dei). Главнымъ пунктомъ сомнѣній является въ данномъ случаѣ видимое отсутствіе ближайшихъ связей Божіей Матери съ евангелистомъ Маркомъ [2]). Правда, связь эта для извѣстнаго времени могла заключаться въ торжественномъ признаніи Маріи «Богородицею», и время Россанскаго Евангелія не могло быть особенно удалено отъ середины V вѣка, когда это признаніе совершилось и удерживалось въ Египтѣ на высотѣ авторитетомъ св. Кирилла Александрійскаго. Однако, обычныя олицетворенія «церкви», «молитвы» и также «добродѣтелей» во фрескахъ коптскихъ церквей могутъ указывать и здѣсь на образъ мудрости—Софіи, даже не объясненный надписью по его извѣстности.



211. Миніатюра пурпурнаго кодекса въ Россанскомъ Евангеліи.

Профессоръ Муньосъ въ томъ же изданіи [3]) приложилъ снимокъ съ миніатюры въ болѣе поздней коптской рукописи (XIII вѣка) Ват. Б. р. 9.

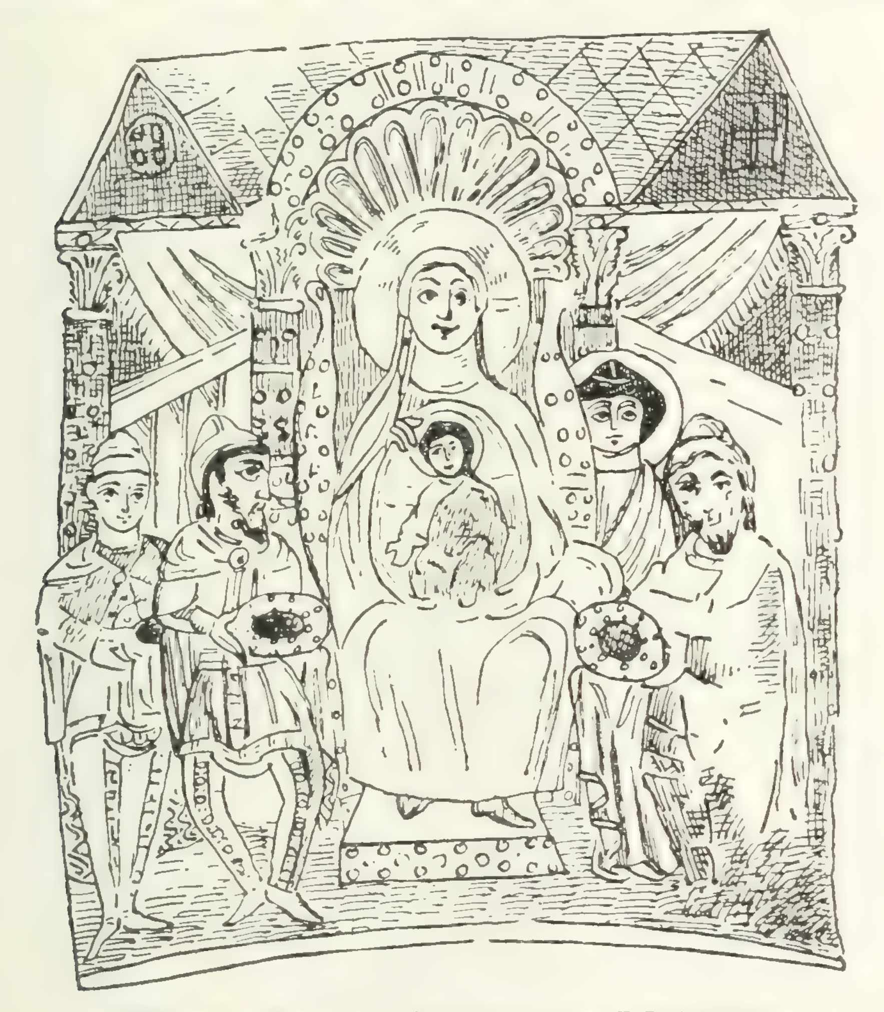
1) Ant. Muñoz. Il codice purpureo di Rossano, 1907, tav. XV, p. 5.

2) У паломника VI в. Θеодосія есть свидѣтельство, что Сіонъ «былъ домомъ св. Марка евангелиста», что̀, однако, не подтверждается другими паломниками (см. 43-е прим. въ изд. Прав. Палест. Общ., 28 вып.).

3) Muñoz, l. c., fig. I, p. 7.

дающей образъ Божіей Матери Оранты сирійскаго типа, но съ надписью $\overline{\text{MP}}\,\overline{\Theta\Upsilon}$, при чемъ Богоматерь стоитъ на особомъ подножіи, рядомъ съ евангелистомъ Іоанномъ, пишущимъ евангеліе.

Въ миніатюрѣ (рис. 212 и 213) Эчміадзинскаго Евангелія, изданной профессоромъ Стриговскимъ[1]), оригинальный типъ Божіей Матери, держащей овальный щитъ (ореолъ) съ Младенцемъ, является, непонятнымъ образомъ, въ связи съ изображеніемъ «Поклоненія



212. Миніатюра Евангелія въ Эчміадзинѣ, по рис. Д. В. Айналова.

волхвовъ» и съ торжественнымъ образомъ Божіей Матери съ Младенцемъ, обращенныхъ лицомъ къ зрителю. Разсмотрѣніе этой сирійской миніатюры важно по отношенію къ памятникамъ послѣдующаго періода. Мы видимъ

1) Byz. Denkm. I, Das Etschmiadzin Evangeliar. 1891, Taf. VI.

здѣсь продолговатое зданіе — видимо, базилику — съ двумя портиками по концамъ и съ орнаментально показною, высокою нишею или абсидою въ срединѣ его, верхъ которой сведенъ въ видѣ раковиннаго свода. Открытые



213. «Поклоненіе волхвовъ» — сирійская миніатюра въ Эчміадзинскомъ Евангеліи.

по обоимъ концамъ портики полуприкрыты приподнятыми завѣсами. Единственное значеніе подобной декораціи можно было бы отыскать въ желаніи миніатюриста представить абсиду христіанской базилики, посвященной Бого-

матери, съ изображеніемъ ея въ сводѣ или на стѣнахъ абсиды[1]. Представлена въ срединѣ Божія Матерь—по обычаю, въ пурпурныхъ одеждахъ—сидящая на пышномъ тронѣ съ подножіемъ, украшеннымъ жемчугомъ, и держащая передъ собою Младенца, посаженнаго на колѣна. Но въ этомъ положеніи Божіей Матери есть особенно важная деталь, заключающаяся въ томъ, что Богоматерь поддерживаетъ обѣими руками, вверху у головы и внизу у ногъ, не Самого Младенца, какъ должно быть въ «Поклоненіи волхвовъ», но овальный голубой ореолъ, Его окружающій. Руки Божіей Матери придерживаютъ именно края этого ореола, какъ бы это былъ металлическій щитъ съ рельефнымъ образомъ Младенца или, точнѣе, Эммануила. Наконецъ изображеніе Младенца въ божественной славѣ казалось бы деталью неумѣстною при поклоненіи волхвовъ, такъ какъ основной смыслъ этой сцены есть противоположеніе Божественнаго Младенца, родившагося въ вертепѣ среди пастуховъ, царямъ волхвамъ, принесшимъ Ему дары съ Востока. Очевидно, миніатюристъ связалъ обычную тему «Поклоненія волхвовъ» съ типомъ, случайно привлекшимъ его вниманіе своею торжественностью, не входя въ вопросы о смыслѣ своего рисунка.

Цѣлый рядъ мелкихъ памятниковъ южной Италіи по преимуществу представляетъ Божію Матерь, держащую не Самого Младенца, но именно овальный медальонъ, съ образомъ Младенца, въ немъ изображеннымъ. Такова фреска XI столѣтія въ пещерной капеллѣ св. Лаврентія, у источника Вольтурно. Эта пещерная фреска относится еще къ тѣмъ раннимъ произведеніямъ бенедиктинской иконографіи, которыя цѣликомъ основывались на греко-восточной иконописи. На головѣ Божіей Матери видна здѣсь, судя по поверхностному рисунку, большая тіара, изъ подъ которой спускается на ея плечи и спину бѣлое покрывало. Она облачена въ торжественную парчевую далматику, съ большими орнаментальными разводами по ней, и въ оплечьѣ, вѣроятно, съ драгоцѣнными камнями. Обѣими руками сверху и снизу она придерживаетъ большой овальный медальонъ изъ серебра или посеребренный, на которомъ изображенъ Отрокъ Эммануилъ, сидящій и благословляющій правою рукою. У ногъ Божіей Матери изображенъ припадающій игуменъ монастыря, устроившій и росписавшій пещерную церковь. Вся группа заключена въ большой цвѣтной (вѣроятно, радужный) ореолъ. Весьма возможна догадка послѣдняго изслѣдователя пещерныхъ церквей южной

1) Такъ именно представленъ св. Мина внутри абсиды и среди двухъ верблюдовъ, лежащихъ у рѣшетокъ иконостасной баллюстрады, увѣнчанной двумя шатровыми верхами, на пластинкѣ Миланскаго Арх. Музея. Graeven. Elfenbeinwerke Italien. 1900.

Италіи г. Эмиля Берто[1]), что здѣсь изображенъ не только аббатъ Епифаній (826—843), но онъ же и авторъ всей росписи.

Въ виду предстоящаго намъ впослѣдствіи описанія варіантовъ и исторіи византійскаго чудотворнаго образа Божіей Матери «Никопеи», замѣтимъ кратко, что если разобранные здѣсь типы Божіей Матери и послужили его прототипомъ, то все же они не даютъ нигдѣ типа, отвѣчающаго тому народному «палладію», образу Божіей Матери «поборницы» и «Взбранной Воеводы», какимъ была для Византіи Никопейская икона.

4. Греко-восточная иконопись выработала также и обычный, существовавшій, по своей натуральности, во всѣ времена искусства, образъ Божіей Матери, сидящей на тронѣ и поддерживающей Младенца или на лѣвой рукѣ, или на лѣвомъ колѣнѣ, при чемъ руки Матери заботливо охватываютъ тѣло Младенца у колѣнъ Его или у плеча. Такого же рода торжественныя мозаическія и фресковыя образы Божіей Матери въ церквахъ Востока и Запада разнятся не въ деталяхъ типа, но по стилю и исполненію, а также по предстоящимъ святымъ (см. напр. фреску Баунта). Но когда этотъ типъ подвергался иконному сокращенію фигуры, то нерѣдко получались новые варіанты, оригиналы позднѣйшихъ чудотворныхъ и чтимыхъ иконъ моленнаго характера.

Замѣчательная копія такой иконы, выполненная во фрескѣ, находится въ церкви Св. Маріи Антиквы, на внутренней сторонѣ стѣны, обращенной къ алтарю, въ среднемъ нефѣ, въ маленькой нишѣ (рис. 214 и табл. V), имѣющей четыреугольную форму, что́, видимо, должно воспроизводить деревянную доску иконы, вставленную въ подобное же углубленіе гдѣ либо въ другой церкви. Всего естественнѣе предположить, что оригиналъ этой иконы находился гдѣ либо въ Святой Землѣ, а его копіи принесены были въ концѣ VII вѣка въ Римъ. Въ этомъ смыслѣ настоящее фресковое изображеніе представляется любопытнымъ со всѣхъ сторонъ, такъ какъ фреска имитируетъ икону, писанную на деревѣ, до малѣйшихъ подробностей, включая сюда даже раму. Икона представляетъ фигуру Божіей Матери по грудь, съ Младенцемъ, сидящимъ или на лѣвой рукѣ или на лѣвомъ колѣнѣ ея. Видна только голова Младенца въ крещатомъ нимбѣ и часть Его плечъ. Сама Божія Матерь представлена здѣсь уже въ обычномъ византійскомъ уборѣ, а именно: покрытою съ головой пурпурнымъ (лилово-малиновымъ) мафоріемъ, изъ подъ котораго виденъ покрывающій волосы бѣлый (голубоватый) чепчикъ изъ восточной шелковой полосатой ткани. Головы Божіей Матери и Младенца вполнѣ античны, а ея собственно голова отличается

1) L'art dans l'Italie meridionale, par Émile Bertaux, I, 1904, fig. 34, p. 96—8.

замѣчательною близостью къ Кіевской иконѣ Богородицы изъ собранія преосв. Порфирія, а еще болѣе — къ типамъ миніатюръ Ватиканскаго кодекса Космы Индикоплова; также и Младенецъ представленъ здѣсь, согласно



214. Фреска въ среднемъ нефѣ церкви Св. Маріи Антиквы въ Римѣ. Ф. Алинари.

византійскимъ пріемамъ, Отрокомъ, а не собственно Младенцемъ. Само изображеніе Божіей Матери лишено нимба и сопровождается надписью въ сокращенномъ видѣ, которая читается: **Η ΑΓΙΑ ΜΑΡΙΑ**, т. е. повторяетъ

или воспроизводить въ VII—VIII вѣкѣ надпись, возникшую до установленія имени «Богоматери». Такова сила преданія въ восточной иконописи, объясняемая крайне просто тѣмъ, что иконописцы постоянно копировали древніе образы.

Впрочемъ, отсутствіе нимба у Божіей Матери можетъ быть объяснено также недостаткомъ мѣста, какъ указано В. Грюнейзеномъ[1]), и вполнѣ замѣняется желтымъ иконнымъ фономъ изображенія, который долженъ, конечно, заступать мѣсто золотого. Характерно въ настоящей иконѣ положеніе правой руки Божіей Матери, едва прикасающейся тонкими пальцами къ плечу Младенца: движеніе, такъ сказать, безсознательной заботливости о ребенкѣ передано было въ оригиналѣ, очевидно, хорошимъ мастеромъ и подтверждаетъ догадку о томъ, что въ этомъ изображеніи мы имѣемъ списокъ чтимой иконы [2]).



215. Фреска въ разв. мон. близъ Эсно въ Египтѣ.

Близкое, но затемненное крайне грубою передачею, сходство съ иконнымъ изображеніемъ церкви Св. Маріи Антиквы представляетъ изображеніе (рис. 215) Божіей Матери, снятое К. Шмидтомъ въ долинѣ Нила, близъ Эсне (у Ѳивъ), и изданное профессоромъ Стриговскимъ[3]). Здѣсь дано то же погрудное изображеніе Маріи, но уже въ нимбѣ, подъ пурпурнымъ мафоріемъ, съ полосатымъ чепцомъ[4]), и Младенецъ находится съ лѣвой стороны фигуры; правая рука Богоматери поднята къ груди и, вѣроятно, держитъ не Младенца, а Его образъ, чего нельзя, однако, различить на рисункѣ. По сторонамъ находятся два погрудныхъ же изображенія двухъ архангеловъ, а надъ Божіей Матерью имѣется такая же надпись: **(Η) ΑΓΙΑ ΜΑΡΙΑ**.

---

1) См. Grüneisen. S. M. Antique, fig. 247.

2) На серебряной чеканной иконѣ Божіей Матери въ Гелатскомъ монастырѣ (типа Одигитріи Шуйской Смоленской и съ грузинской надписью «Влахернская») почти то же положеніе обѣихъ рукъ, поддерживающихъ Младенца. См. Опись пам. древн. въ Грузіи, 1891, рис. 16, стр. 34; икона XVI в. Въ церкви 4 Коронованныхъ въ Римѣ отъ XIV в. имѣется фресковое изображеніе, повидимому, Божіей Матери съ Младенцемъ, какъ разъ съ тѣмъ же движеніемъ руки.

3) Eine Alexandrinische Weltchronik. W. 1905, p. 161, Alb. 18.

4) Авторъ книги, издавшій рисунокъ, называетъ этотъ чепецъ «бѣлою шерстяною повязкою съ поперечными полосами». Мы уже не разъ говорили объ этихъ восточныхъ головныхъ повязкахъ изъ легкаго шелковаго платка, плотно прилегающаго къ волосамъ и завязываемаго на затылкѣ (малорусскій очипокъ).



V. Фресковое изображеніе Богоматери съ Младенцемъ на стѣнѣ церкви Св. Маріи „Антиквы“ въ Римѣ.

5. Любопытенъ мелкій памятникъ въ видѣ золотой листовой чеканной пластинки, очевидно, украшавшей нѣкогда въ видѣ медальона (рис. 216) крестъ или икону, и купленый аббатомъ Гарруччи въ Неаполѣ. Всего вѣроятнѣе, что изображеніе это было нѣкогда большаго размѣра и только часть его вырѣзана для тѣльника. Здѣсь представлена Божія Матерь, сидящая на престолѣ и держащая обѣими руками внизу круглый медальонъ съ изображеніемъ Отрока, благословляющаго обѣими руками. Издатель медальона, аббатъ Гарруччи, сближаетъ его съ позднѣйшими нумизматическими памятниками: монетами Іоанна Цимисхія и Алексѣя Комнена, но полагаетъ, что издаваемая имъ вещица относится ко времени несравненно болѣе раннему, близкому къ ампулламъ Монцы. Согласиться съ этимъ никакъ нельзя, такъ какъ одни жемчужные уборы трона требуютъ отнесенія вещи къ восьмому-девятому вѣку, но мы сопоставляемъ и этотъ позднѣйшій памятникъ съ древнѣйшими оригиналами—прежде всего потому, что внутри нимба Божіей Матери читаются начальныя буквы: МА имени Маріи, а не обычное сокращеніе имени Богородицы.



216. Медальонъ въ собраніи Гарруччи. 479.4.

Въ дополненіе къ этому типу Божіей Матери замѣтимъ, что цѣлыя византійскія печати представляютъ часто изображеніе Божіей Матери съ медальономъ Младенца Христа, который она держитъ обѣими руками. Древнѣйшіе образчики относятся еще, быть можетъ, къ VI—VIII вѣку и обставлены двумя крестами византійскаго типа [1]).

Но самый иконографическій типъ Божіей Матери, держащей круглый щитокъ съ образомъ Младенца или Спаса Эммануила, относится уже къ византійской иконографіи.

---

1) Schlumberger. Sigillographie, p. 86, 136, 420—1.

VIII.

Памятники греко-восточной и византійской иконографіи Божіей Матери на романскомъ Западѣ въ VII—IX вѣкахъ. Образъ Божіей Матери „Оранты“ въ ораторіяхъ.

Подъ несомнѣннымъ вліяніемъ греческаго Востока и, въ частности, въ результатѣ перехода греко-восточнаго духовенства съ VII вѣка на Западъ, въ Римѣ, средней и южной Италіи стало распространяться почитаніе Божіей Матери и ея иконныя изображенія. Папская Книга въ періодъ VII—IX столѣтій упоминаетъ въ одномъ Римѣ цѣлый рядъ церквей и ораторіевъ, посвященныхъ Божіей Матери, или перестроенныхъ, вновь украшенныхъ и т. д. Таковы: *S. M. Major* vel ad Praesepe (S. M. Maggiore), или съ ораторіемъ (капеллою) имени Praesepe, съ монастыремъ (упоминается постоянно въ процессіяхъ); *S. M. trans Tiberim; S. M. in Ocyro*, diaconia (быть можетъ, посвященная аввѣ Киру цѣлителю, съ госпиталемъ), греко-египетскаго происхожденія; уже извѣстная намъ *S. M. Antiquae* diaconia, открытая въ руинѣ; *S. M. in Cosmedin* (современная in Cosmedin, отъ монастыря во имя свв. Космы и Даміана, по греческому имени — Κοσμήδιον); *S. M. in Dominica* (см. ниже); *S. M. in Porticu* — доселѣ того же имени, или—in Campitelli (народное имя портика), съ чудотворною иконою (см. ниже); *S. M. in via lata* — съ чудотворною иконою (см. ниже); *S. M. in Adrianio; S. M. ad ambonem basilicae S. Petri* (ораторій); *S. M. in Arcano; S. M. in Aurelia; S. M. in Aventino; S. M. in Campo Martio*[1]); *S. M. de febribus* (совр. S. M. febrifuga); *S. M. xenodochium Firmis* (папы Льва III, 795—800); *S. M. in Fontejana; S. M. ad Gradu; S. M. de inferno; S. M. ad S. Laurentium; S. M. Liberatricis; S. M. in Marturiano; S. M. ad Martyres; S. M. in Matera; S. M. de Maxima; S. M. Pallara; S. M. Scala caeli* и пр.

---

1) Греческій женскій монастырь во имя Божіей Матери и Григорія Богослова; былъ основанъ въ 750 г. бѣжавшими изъ Византіи монахинями.

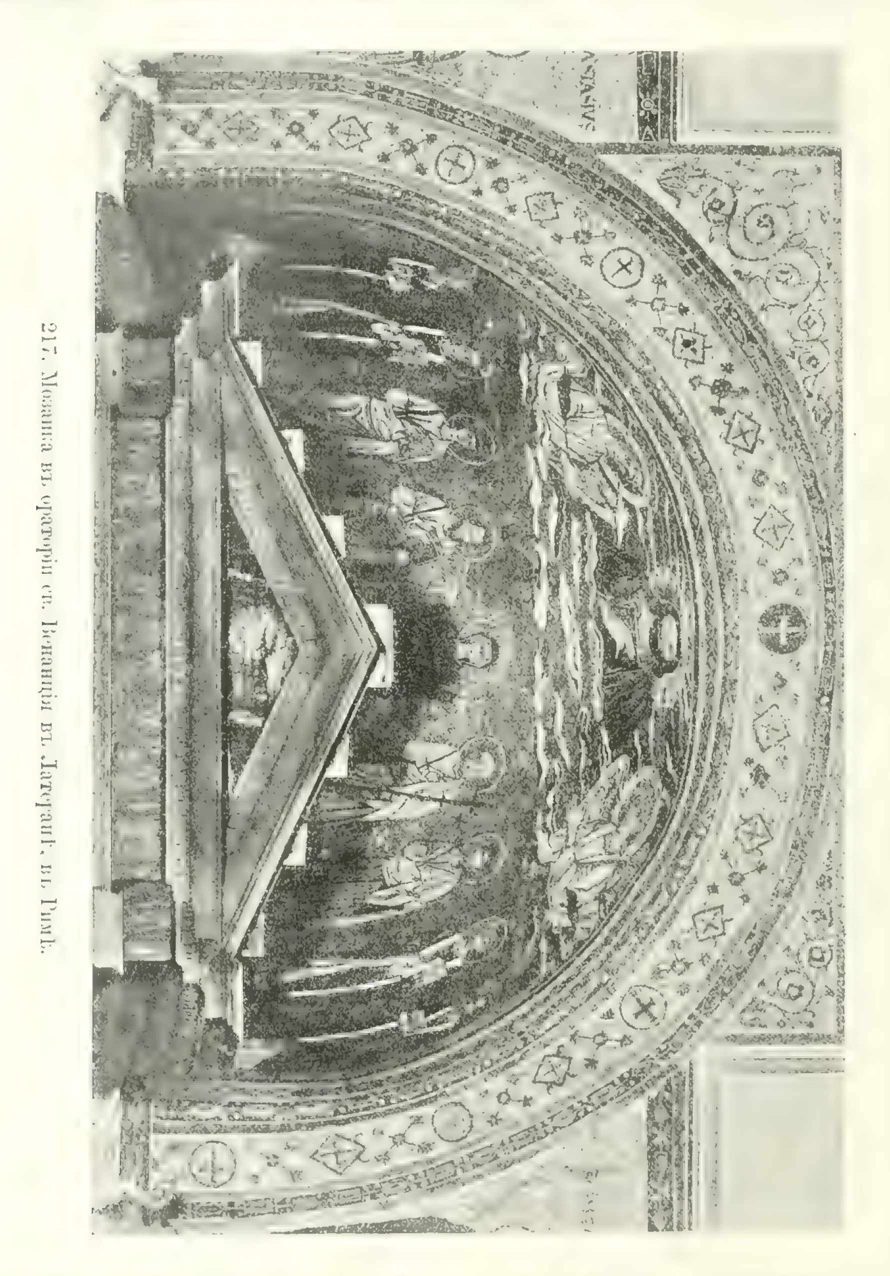
Въ этомъ перечнѣ обращаютъ на себя вниманіе факты посвященія Божіей Материораторіевъ при храмахъ, монастыряхъ, діаконіяхъ, госпиталяхъ и ксенодохіяхъ или странно-пріимныхъ домахъ. То же самое должно имѣть въ виду для сирійскаго и египетскаго Востока, гдѣ «молитвенныя залы» (εὐκτήριοι οἶκοι) встрѣчаются именно среди монастырскихъ келлій, въ монастыряхъ мужскихъ и женскихъ (въ послѣднихъ полагался выходъ въ храмы по великимъ праздникамъ). По словамъ Августина,ораторіи или часовни назначались именно для молитвы — какъ въ часы установленные, horas constitutas, такъ и помимо ихъ, при чемъ блаженный Августинъ требуетъ ограниченія ролиораторіевъ только «молитвою»: ut nemo aliquid agat nisi ad quod est factum. Для нашей задачи особенно важно, что какъ при посвященіи ораторіевъ Божіей Матери, такъ и безъ этого посвященія, ея изображенія въораторіяхъ представляютъ Божію Матерь Оранту.

Мозаическое изображеніе (рис. 217) Богоматери, среди верховныхъ апостоловъ и ряда святыхъ, въ алтарной нишѣ ораторія св. Венанція въ Латеранѣ издавна обращало на себя вниманіе красотою античной фигуры Божіей Матери въ типѣ Оранты. Богоматерь представлена здѣсь въ пурпурныхъ одеждахъ — какъ верхней, такъ и нижней. Мафорій накинутъ на голову и перекинутъ справа на лѣвое плечо, правда, въ такихъ уже условныхъ формахъ, что эта схема одежды съ трудомъ можетъ быть различаема. Пурпурный хитонъ имѣетъ оттѣнокъ слегка лилово-красноватый или, точнѣе, густой красно-лиловый. Этотъ оттѣнокъ получается здѣсь тѣмъ же способомъ, который принятъ въ Китійской мозаикѣ Кипра: вся драпировка мафорія и хитона проложена по складкамъ двоякими рядами — красно-коричневыхъ и сине-голубыхъ — кубиковъ мозаики, при чемъ на груди складки проложены треугольниками. Ликъ Богоматери имѣетъ ближайшее сходство съ типомъ ея въ церкви св. Аполлинарія въ Равеннѣ. На груди мафорій украшенъ золотымъ крестикомъ, какъ на челѣ Кіевской иконы.

Мы уже ранѣе[1]) обращали вниманіе на крайнюю своеобразность всей иконографической темы въ этой мозаикѣ, но въ настоящее время, видоизмѣняя отчасти прежній взглядъ, считаемъ нужнымъ вновь остановиться на памятникѣ. Папа Іоаннъ IV (640—642), родомъ далматъ, перенесъ въ Римъ мощи мучениковъ Далмаціи: еп. Венанція, Анастасія и Мавра, и положилъ ихъ въ древней церкви V вѣка, передѣлавъ ее въораторій и сомкнувъ съ баптистеріемъ Латерана. Мозаика, задуманная для алтаря, должна была

1) Путешествіе въ Сирію и Палестину, 1904, стр. 297—9; Diehl, Ch. Manuel, 1910, p. 32—3; G. B. de Rossi. Musaici di Roma. I; Crowe u. Cavalcaselle. Gesch. d. ital. Mal., 1869, 41; Грегоровіусъ. Исторія города Рима. 1903, 117—8.

представлять въ длинномъ фризѣ рядъ далматинскихъ святыхъ, кромѣ Венанція и самого папы Іоанна IV, и, помимо ихъ, — двухъ верховныхъ апостоловъ и Божію Матерь: пришлось расположить этотъ фризъ частью въ абсидѣ и частью по боковымъ стѣнамъ, по 4 фигуры на каждой, въ



217. Мозаика въ ораторіи св. Венанція въ Латеранѣ, въ Римѣ.

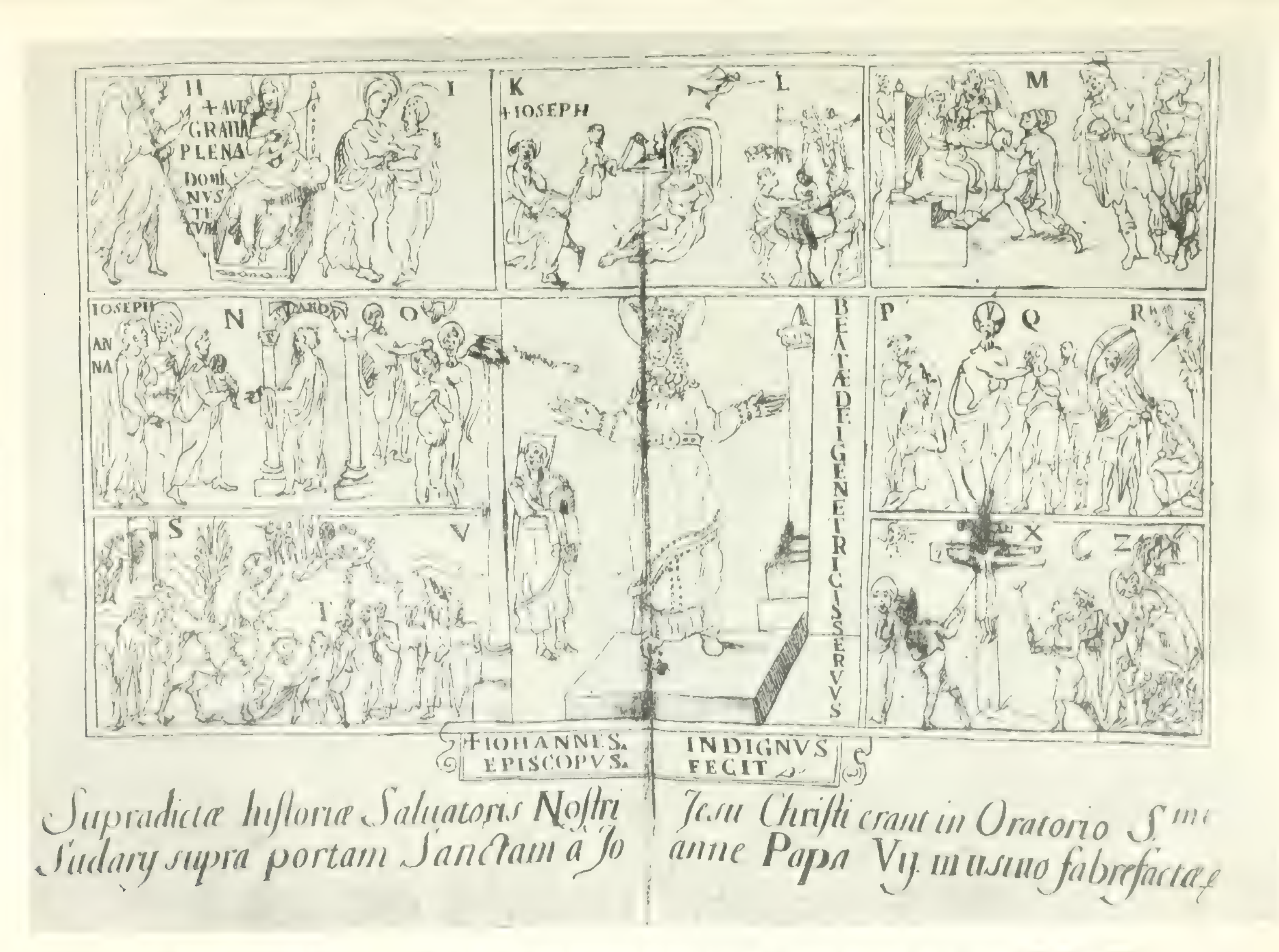
срединѣ же фриза должна была представлять собою образъ «молитвы» сама Божія Матерь. Стихотворная надпись подъ мозаикою, въ одну строку, гласитъ: Martyribus Christi Domini pia vota Johannes Reddidit antistes,

sanctificante Deo, At Sacri fontis simili fulgente metallo, Providus instanter hoc copulavit opus: Quo quisquis gradiens, et Christum pronus adorans Effusasque *preces* impetrat ille suas. Но такъ какъ мастерамъ мозаичистамъ извѣстенъ былъ тогда лишь одинъ иконописный сюжетъ съ образомъ Божiей Матери «Оранты»—въ композицiи «Вознесенiя Господня», то настоящая мозаика и совмѣстила этотъ сюжетъ съ фризомъ святыхъ, хотя, очевидно, эти двѣ темы — историческая и символическая — не могутъ быть связаны безъ нарушенiя той или другой. Мало того: по недостатку мѣста, самое Вознесенiе Господне представлено здѣсь въ сокращенной схемѣ: изображены по грудь, но въ бо́льшемъ размѣрѣ, Спаситель и два ангела въ облакахъ. Трудно думать, что погрудный образъ Спасителя вѣнчалъ собою ранѣе крестъ въ древней абсидѣ и что мозаика передѣлана: стиль нижняго пояса близко отвѣчаетъ Равеннскимъ мозаикамъ и Китiйской, а верхнiя полуфигуры представляютъ еще тяжелую классическую манеру VI вѣка.

Особою любопытною деталью является здѣсь ясное изображенiеораря, свѣшивающагося на груди Божiей Матери. Возможно думать, что ораторiй св. Венанцiя принадлежалъ далматинской дiаконiи и что орарь отличаетъ здѣсь именно Божiю Матерь «дiакониссу».

Подобный же образъ Божiей Матери «Оранты» былъ нѣкогда украшенiемъ «ораторiя» древней базилики св. Петра въ Римѣ и сохранился только въ видѣ одной фигуры Божiей Матери и нѣсколькихъ кусковъ другихъ мозаикъ.

Это мозаичное изображенiе Богоматери находится нынѣ въ церкви св. Марка во Флоренцiи и относится къ разряду изображенiй Богоматери Царицы, идущихъ съ VI столѣтiя. Изображенiе это стало почему то именоваться Мадонною «Милосердiя» — по всей вѣроятности, подъ влiянiемъ подобныхъ же особо чтимыхъ образовъ Мадонны въ Италiи XVI—XVII вѣка. Мозаика (рис. 218), имѣющая 2,60 метра въ выш., украшала до 1606 года древнюю базилику св. Петра въ Римѣ, въ той ея части, гдѣ находилась капелла или придѣлъ Богоматери «у ясель» (ad Praesepe) и гдѣ впослѣдствiи были пробиты «Святыя врата». Изображенiе было обрамлено двумя мраморными витыми колонками, которыя затѣмъ остались украшать входную дверь. Северано, оставившiй описанiе базилики, говоритъ: «Войдя въ церковь вратами Гвидоновыми, видѣли тамъ, гдѣ впослѣдствiи была открыта Св. дверь, капеллу, называемую del Presepio, построенную Iоанномъ VII въ 705 году, съ образомъ Мадонны въ мозаикѣ, которая была нарисована въ греческой манерѣ, въ темныхъ цвѣтахъ». По ея правую руку находилось изображенiе самого папы, стоя подносившаго капеллу св. Дѣвѣ и увѣнчаннаго четыреугольнымъ нимбомъ, симво-



218. Факсимиле рисунка Гримальди съ мозаикъораторія во имя Божіей Матери, временъ папы Іоанна VII (705—707).

ломъ святого при жизни. Внизу читали слѣдующую надпись: «Johannes indignus episcopus fecit B. Dei Genetricis servus»; по сторонамъ образа были двѣ колонны чернаго мрамора, къ которымъ прикрѣплена была занавѣсь, покрывавшая образъ. Вокругъ шла большая арка, поддерживаемая двумя другими колоннами бѣлаго мрамора, и находились различныя изображенія изъ жизни св. Дѣвы, исполненныя мозаикою, а также апостолъ Петръ налѣво и апостолъ Павелъ — направо, съ надписью: «Domus Sanctae Dei Genitricis Mariae [1]). Такимъ образомъ мы имѣемъ въ этомъ описаніи точное указаніе на греко-восточные оригиналы мозаики, послужившіе образцами ей, благодаря греко-сирійскимъ папамъ періода 606—741 гг., которые принесли съ собою греческіе художественные образцы и религіозное почитаніе Богоматери. Ораторій, устроенный въ базиликѣ св. Петра, очевидно, долженъ былъ замѣнять собою часовню Рождества Христова въ Виѳлеемѣ.



219. Мозаика въ церкви св. Марка во Флоренціи.

Флорентинская мозаика, точно опредѣляемая во времени и по содержанію, благодаря извѣстности мѣста своего происхожденія, указываетъ и своимъ стилемъ безусловную близость ея (рис. 219—220) къ древнѣйшимъ памятникамъ греко-восточнаго христіанскаго мастерства — въ частности, къ мозаикамъ Равенны. Особенно обращаетъ на себя вниманіе бѣлесоватый цвѣтъ тѣла и, въ частности, лица, лишь слегка смягченный точками румянца на щекахъ, а также большіе глаза и цвѣтъ одеждъ: хитонъ Божіей Матери раздѣланъ зеленоватыми тѣнями, а поверхъ его свѣтло-пурпурная коричневая далматика. На Богоматери золотое оплечье, или маніакій, украшенный драгоцѣнными камнями, и золотая корона [2]) въ

1) См. описаніе и рисунки капеллы изъ рукописей собранія Гримальди, издан. Евг. Мюнцемъ въ *Revue Archéologique*, сент. 1877 г.: L'oratoire du pape Jean VII.

2) Ранѣе видѣли въ этой мозаикѣ изображеніе византійской императрицы. Rohault de Fleury отнесъ къ образамъ Божіей Матери. См. ст. Eug. Müntz, p. 16, note 6.

видѣ обруча, усаженнаго поверху лучами и унизаннаго камнями и жемчугомъ; къ оплечью подвѣшены нити коралловъ; широкій поясъ набранъ рубинами; патриціанскій пурпурный лоръ унизанъ жемчугомъ и украшенъ бахромою изъ жемчужныхъ же нитей; на рукахъ поручи, саженныя камнями и жемчугомъ.

Такимъ образомъ, и облаченіе Божіей Матери вполнѣ соотвѣтствуетъ изображеніямъ ея въ Равеннскихъ мозаикахъ и древнѣйшихъ фрескахъ церкви Св. Маріи Антиквы, т. е. даетъ общее женское облаченіе опоясанной патриціанки, только дополненное, на этотъ разъ, императорскою короною. Корона по своему устройству, формѣ лучей и даже по украше-



220. Мозаика въ церкви св. Марка во Флоренціи.

ніямъ изъ камней и крупнаго жемчуга, а также по подвѣскамъ изъ тройныхъ жемчужныхъ нитей и по тонкой, изъ полупрозрачнаго шелка вуали подъ короной, почти тожественна съ вѣнцомъ на головѣ императрицы Өеодоры въ извѣстной мозаикѣ храма св. Виталія въ Равеннѣ. Напротивъ, самое облаченіе не отвѣчаетъ изображенію Өеодоры: на послѣдней имѣется императорская мантія или хламида, пурпурная, съ вышитою по подолу полосою съ «Поклоненіемъ волхвовъ», застегнутая на правомъ плечѣ, какъ у импе-

ратора Юстиніана [1]), между тѣмъ на фигурѣ Божіей Матери «Оранты» видимъ только: далматику (τὸ δελματίκιον), оплечье (τὸ θωράκιον), бѣлое покрывало (τὸ μαφόριον ἄσπρον), лоръ, накось обходящій фигуру, и поясъ, т. е. все то, что составляло, по записи книги церемоній византійскаго двора [2]), принадлежность облаченія «опоясанной» патриціанки. Отсюда получается нѣкоторое указаніе на то, что, хотя ораторій папы Іоанна VII и былъ устроенъ по греческому или даже греко-восточному оригиналу, однако образъ Божіей Матери «Оранты» былъ мѣстнаго — быть можетъ, Равеннскаго — типа.

Стѣны ораторія были покрыты (см. рис. 218) мелкими мозаическими изображеніями, раздѣлявшимися на группы: житія апостоловъ Петра и Павла, и сюжеты евангельскіе — Благовѣщеніе, Рождество Христово (рис. 221), Поклоненіе волхвовъ, Срѣтеніе, Крещеніе, Воскрешеніе Лазаря, Входъ въ Іерусалимъ, Распятіе и Воскресеніе. Изъ этихъ мозаикъ уцѣлѣлъ фрагментъ «Поклоненія волхвовъ» въ ризницѣ церкви S. M. in Cosmedin въ Римѣ, любопытный для насъ и по юному лику Божіей Матери и по цвѣтамъ одеждъ: на Божіей Матери (рис. 222) пурпурный хитонъ и синій мафорій, съ золотыми крестиками на груди, плечахъ и челѣ, а на Младенцѣ одежды золотой ткани (ср. Кипрскія мозаики).



221. Мозаическая фигура Божіей Матери изъ группы «Рождества Христова» въ ораторіи папы Іоанна VII.

1) См. въ изд. графа И. И. Толстого «Византійскія монеты» солиды Евдоксіи, Евдокіи, Г. Плакидіи, Верины; Sabatier. Mon. byzantines: Юстина и Софіи.

2) Запись эта въ рядѣ статей (гл. 38—59) о торжествахъ свѣтскаго характера взята при Конст. Порфир. изъ источниковъ болѣе древнихъ. Ст. 50-я I кн., Бонн. изд., стр. 257—261, такъ перечисляетъ облаченіе ζωστῆς πατρικίας: патриціанка получала изъ рукъ царя τὸ δελματίκιον καὶ τὸ θωράκιον καὶ μαφόριον ἄσπρον..., ἐνδύεται τὸ θωράκιον ἐπάνω τοῦ δελματικοῦ καὶ φορεῖ καὶ λῶρον καὶ τὸ προπόλωμα, и далѣе: λαμβάνει τὰς πλάκας μετὰ τῶν κωδικέλλων — диптихи съ листками или таблетки.

Самая церковь S. M. in Cosmedin (какъ сказано выше — по греческому термину въ «Космидіонѣ»: такъ звался загородный монастырь Космы и Даміана въ Константинополѣ и церкви въ Равеннѣ и Неаполѣ) была основана еще въ VI вѣкѣ, была діаконіею и звалась S. Maria in schola graeca, почему и берегъ Тибра, текущаго близъ ея, долго звался ripa greca. Она была возстановлена и украшена росписью при папѣ Адріанѣ (772—795),



222. Мозаика б. араторія папы Іоанна VII въ церкви Св. Маріи in Cosmedin въ Римѣ.

но впослѣдствіи не разъ была переписана и представляетъ рядъ древностей, раскрытыхъ уже раскопками или сохранившихся кусками. Мозаическая картина (рис. 222) изъ четырехъ фигуръ составляетъ только кусокъ большой сцены «Поклоненія волхвовъ»: отъ передняго волхва сохранилась еще рука, подающая коробку съ ладаномъ. Часть изображенной здѣсь темы представляетъ Богоматерь, сидящую на большомъ и богато украшенномъ креслѣ (уже не тростниковомъ) и держащую передъ собою на колѣнахъ

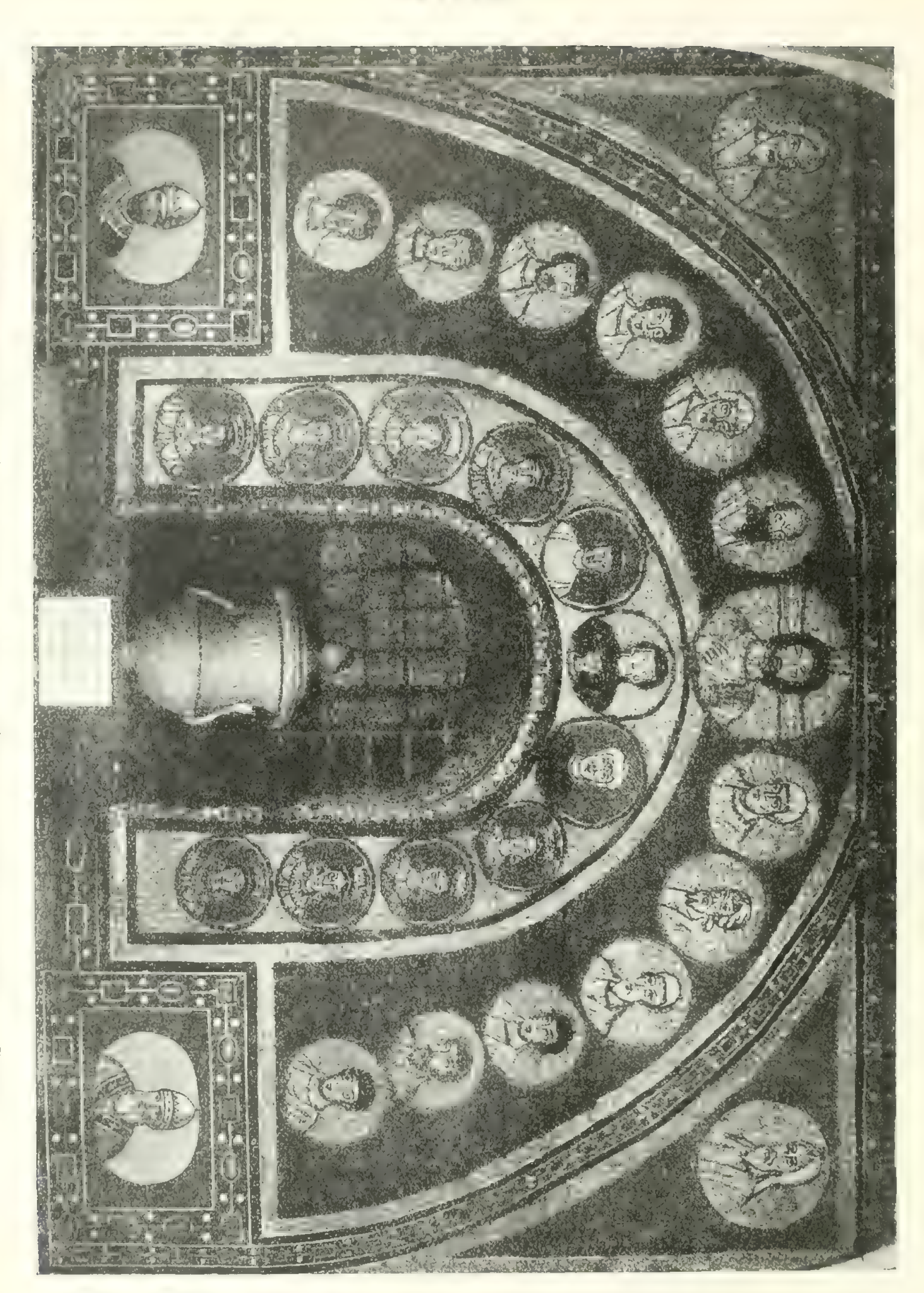
Младенца, склонившагося къ дарамъ волхвовъ и протянувшаго правую руку. Слѣва отъ этой группы и слегка отступая въ сторону, стоитъ архангелъ, съ длиннымъ жезломъ или мѣриломъ въ лѣвой рукѣ; правую руку, въ знакъ умиленія, онъ прикладываетъ къ груди. Наверху видна крупная звѣзда съ сіяющими отъ нея лучами. Сзади кресла Богоматери стоитъ Іосифъ. Самое замѣчательное въ этомъ отрывкѣ представляется юнымъ возрастомъ Богоматери, имѣющей здѣсь почти дѣвическій обликъ, несмотря на облаченіе замужней женщины — мафорій, чепецъ и рукавный хитонъ съ наручами. Такой дѣвическій обликъ лица и всей фигуры Маріи составляетъ, очевидно, копію съ неизвѣстнаго намъ древняго оригинала — по всей вѣроятности, также мозаическаго или, по крайней мѣрѣ, живописнаго, относившагося еще къ VII столѣтію. Богоматерь облачена въ лиловый пурпурный, почти свѣтло-шоколадный, хитонъ и синій мафорій, а Христосъ — въ золотыя одежды.



223. Мозаическая фигура Божіей Матери изъ «Распятія», б. въ ораторіи папы Іоанна VII.

Сохранились также двѣ фигуры изъ мозаики «Распятіе»: Предтечи и Богоматери (выш. 12 в. и шир. 10 в.), вдѣланныя нынѣ въ стѣну, обходящую ватиканскіе гроты или крипту храма церкви св. Петра. Божія Матерь юнаго типа (рис. 223), обращена лицомъ и фигурой къ Распятому и покрывается полою мантіи; облачена въ пурпурныя одежды.

Къ сожалѣнію, мало сохранился одинъ сюжетъ, болѣе любопытный для нашей темы: мозаическое изображеніе Божіей Матери съ Младенцемъ на престолѣ, среди апп. Петра и Павла. Части этой мозаики (0,75 выш. и 1,15 шир.) находятся въ криптѣ базилики Петра, но передѣланы; мозаика



221. Мозаическое украшеніе ниши входомъ въ капеллу Зенона въ церкви св. Пракседы въ Римѣ.

была помѣщена въ ораторіи, подъ большимъ изображеніемъ Божіей Матери «Оранты» и поверхъ престола. Существованіе этой темы указано и въ описаніи Гримальди.

Любопытнымъ дополненіемъ къ сказанному о мозаикахъ ораторія базилики св. Петра можетъ служить также извѣстіе «Папской Книги» о папѣ Григоріи III (731—741), родомъ сирійцѣ, что онъ украсилъ этотъ ораторій, сдѣлавши на образъ Божіей Матери «царскій вѣнецъ» и пр.: in imaginem Sanctae Dei Genitricis diademam auream in gemmis et collare aureum in gemmis cum gemmis pendentibus inaures habentes jacinthias sex.

Сплошная мозаическая роспись капеллы во имя муч. Зенона въ церкви св. Пракседы въ Римѣ, относящаяся ко временамъ папы Пасхалія (817—824), является наиболѣе пышнымъ и характернымъ памятникомъ греко-восточнаго мастерства на Западѣ. Сама церковь эта на Эсквилинѣ, близъ церкви Св. Маріи Маджіоре, была, вмѣстѣ съ монастыремъ ордена Василія, пріютомъ греческихъ монаховъ, восточнаго духовенства вообще и иконописцевъ, бѣжавшихъ изъ Византіи во времена иконоборства. Мозаикою здѣсь покрыты двѣ тріумфальныя арки въ главной церкви, абсида и малая арка (рис. 224) капеллы (ораторія), открывающаяся въ храмъ, или ея входъ, а также всѣ своды капеллы внутри.



225. Божія Матерь съ Младенцемъ среди святыхъ женъ — мозаика въ кап. Зенона въ церкви Пракседы.

Мозаическій (рис. 225) образъ Божіей Матери на тронѣ, съ Младенцемъ, среди предстоящихъ святыхъ дѣвъ Пракседы и Пуденціаны, помѣщенный въ капеллѣ св. Зенона, въ особой нишѣ надъ алтаремъ, относится вмѣстѣ съ другими мозаиками этой капеллы ко временамъ папы св. Пасхалія (817—824 гг.). Мозаика замѣчательна, прежде всего, близостью, почти тожествомъ, съ фресковымъ изображеніемъ Богоматери, среди тѣхъ же святыхъ и также въ

ницѣ, церкви св. Климента (предполагается VIII вѣка). Затѣмъ, тожественное по размѣрамъ и отчасти манерѣ письма и по всей темѣ, но фресковое изображеніе (рис. 226) Богоматери (безъ Младенца), среди святыхъ Пракседы и Пуденціаны, находится въ той же церкви св. Пракседы, въ погребальной криптѣ этихъ двухъ святыхъ женъ. Такое однообразіе формъ и темъ объясняется, конечно, прежде всего, художественнымъ убожествомъ Рима въ IX вѣкѣ, а затѣмъ также и важностью этой основной темы для религіознаго настроенія эпохи. Въ мозаической Божіей Матери всѣ фигуры носятъ греко-восточный характеръ: Богородица облачена по гречески въ пурпурный мафорій, Спаситель — въ золотистосвѣтлый хитонъ съ клавами: ликъ Божіей Матери юный, округлый, и при этомъ дѣвическомъ лицѣ странно видѣть густыя складки окутывающаго голову покрывала; лицо Младенца дѣтское, еще античнаго типа, съ прямымъ короткимъ носомъ, темно-каштановыми волосами и черными большими глазами. Какой смыслъ заключается въ оранжево-красноватомъ цвѣтѣ одежды Младенца, проложенной золотыми кубиками, трудно отгадать, не зная художественнаго оригинала, которому подобныя грубыя копіи слѣдуютъ. Младенецъ благословляетъ правою рукою двуперстнымъ сложеніемъ, а въ лѣвой держитъ раскрытый свитокъ съ надписью (по латыни): «Азъ есмь Свѣтъ». Тронъ обычный, византійскій.



226. Образъ Божіей Матери съ свв. дѣвами въ криптѣ церкви св. Пракседы въ Римѣ. По копіи.

Въ этой мозаикѣ столько же замѣчателенъ ея общій древній характеръ, дѣвическій ликъ Богоматери, нимбъ Младенца безъ креста, Его темно-каштановые волосы, большіе черные глаза, сколько и самое положеніе Младенца, удерживаемаго Матерью передъ грудью, т. е. въ типѣ описанной

выше Кипрской мозаики, и общій торжественный тонъ изображенія. Если мозаика и относится къ IX вѣку, то она, очевидно, копируетъ древнѣйшій образецъ, а поэтому для насъ спеціально важны всѣ детали, ею передаваемыя. Пурпурный мафорій имѣетъ темно-лиловый тонъ и окаймленъ золотыми широкими полосами. Хитонъ исполненъ золотыми и красными полосами, почему даетъ общее впечатлѣніе тоже оранжево-красноватаго цвѣта, который еще усиленъ проложенными поперекъ золотыми оживками. Одежды Младенца имѣютъ, однако, зеленыя полосы, которыя, по всей вѣроятности, указываютъ на верхнюю одежду. Возможно, что на Младенцѣ надѣта красная далматика, одна, безъ верхней одежды, и только по ней идутъ зеленыя широкія клавы[1]). Святыя Пракседа и Пуденціана имѣютъ: одна — лилово-пурпурную, другая — красную одежду, съ мафоріями, украшенными жемчугомъ и драгоцѣнными камнями.

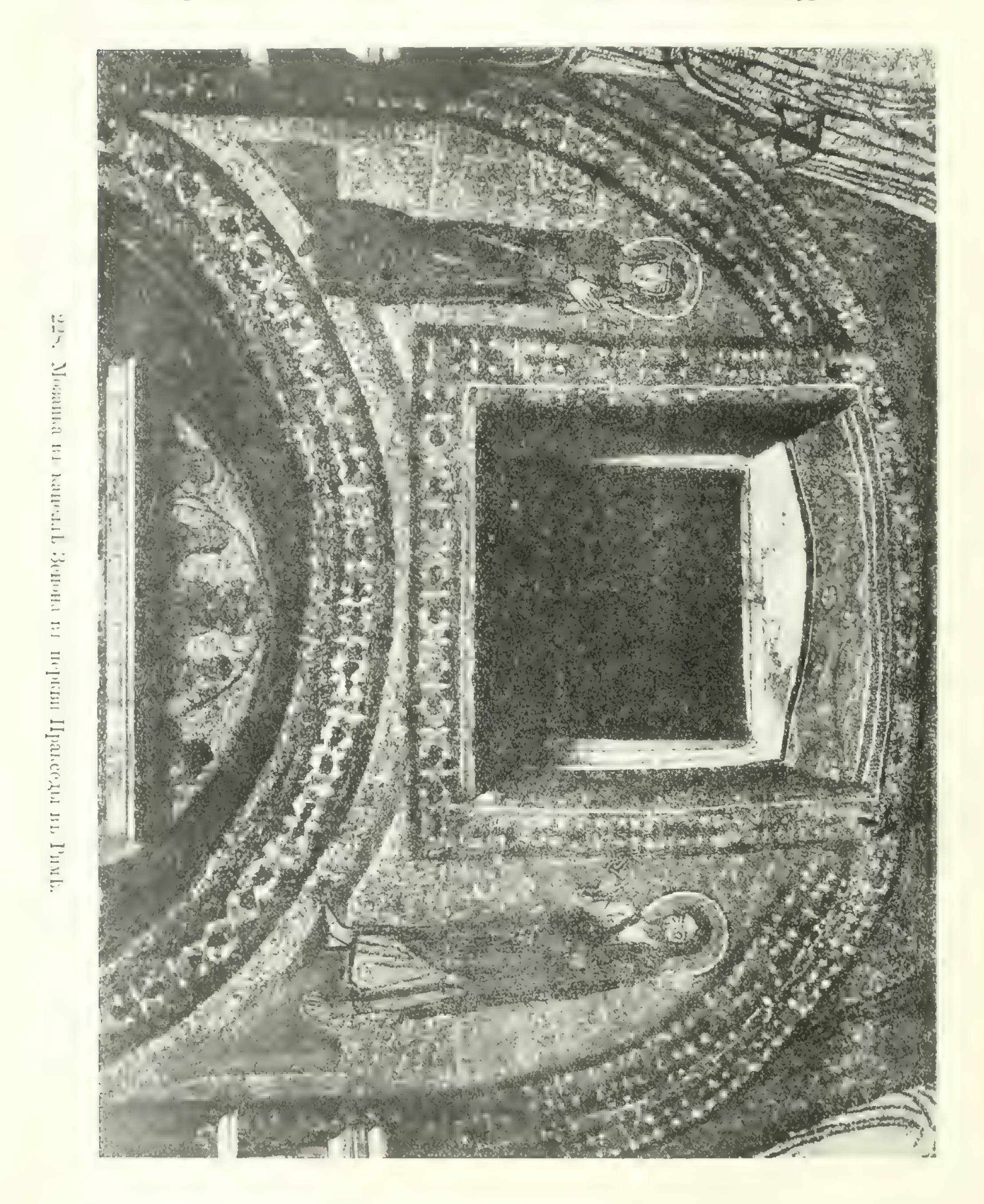


227. Мозаическій фризъ въ капеллѣ св. Зенона въ церкви св. Пракседы въ Римѣ.

Мозаика надъ входомъ въ капеллу Зенона (рис. 224) представляетъ въ аркѣ Спасителя и апостоловъ. Внутренній полукругъ, окаймляющій окно въ капеллу, укра-

1) Нѣкогда темная капелла нынѣ освѣщается электричествомъ. Тѣмъ не менѣе, точно опредѣлить облаченіе Младенца трудно: различаешь какъ бы синій гиматій, опоясывающій красный хитонъ.

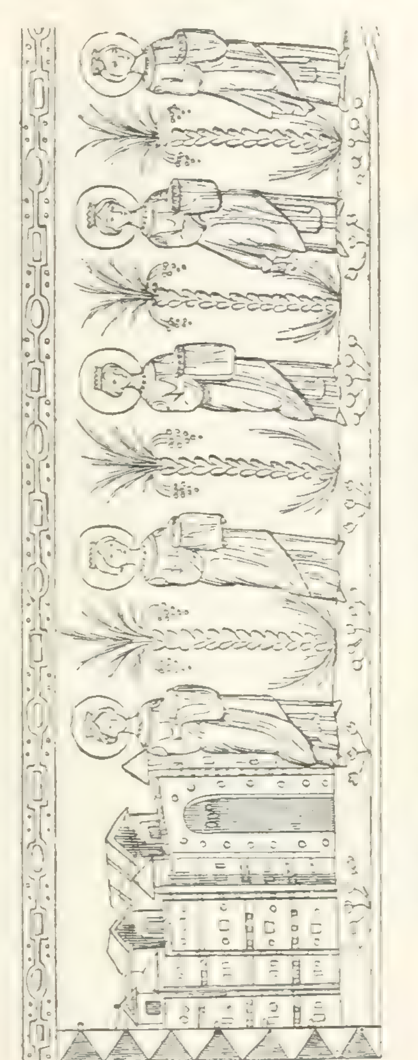
щены мозаическими медальонами съ погрудными изображеніями Богоматери и святыхъ женъ. Въ среднемъ медальонѣ вновь повторено изображеніе Богоматери съ Младенцемъ того же самаго типа, т. е. передъ фигурою Бого-



225. Мозаика въ капеллѣ Зенона въ церкви Праксиды въ Римѣ.

матери, облаченной въ темно-лиловый пурпурный мафорій, изображена голова Младенца, передъ нею сидящаго. По сторонамъ этого медальона—

двое мѣстныхъ святыхъ, почитаемыхъ въ храмѣ: ниже — святыя Пракседа и Пуденціана, на этотъ разъ въ драгоцѣнныхъ вѣнцахъ съ камнями и въ золотыхъ одеждахъ съ оплечьями: еще ниже — шесть святыхъ женъ, изображенныхъ также въ драгоцѣнныхъ вѣнцахъ и золотыхъ оплечьяхъ съ камнями. Стало быть, всѣ эти святыя жены изображены по типу св. Агніи, какъ она представлена въ знаменитой ея базиликѣ въ Римѣ внѣ стѣнъ, въ алтарной мозаикѣ. Мы знаемъ, что святая Агнія, римская мученица, празднуемая 21 января и пострадавшая около 304 года, была только патриціанка, и потому вѣнчающая ее корона а также вѣнцы въ описываемой мозаикѣ капеллы св. Зенона имѣютъ значеніе вѣнца мученическаго. Настоящая мозаика, такимъ образомъ, получаетъ особое историческое значеніе въ церковномъ прославленіи Богоматери.

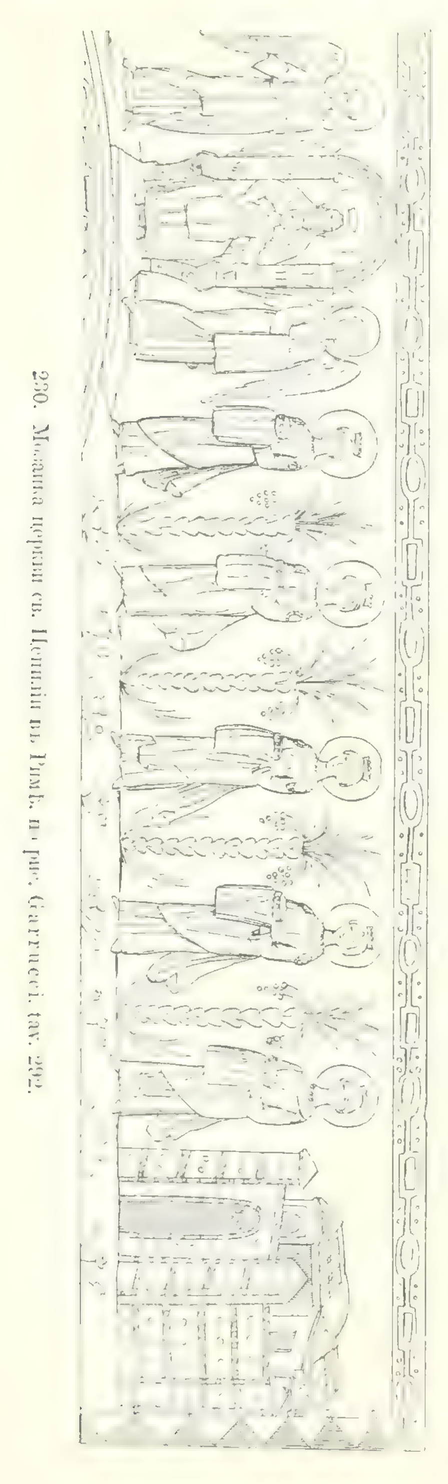


229. Мозаика церкви св. Цециліи въ Римѣ, по рис. Garrucci, tav. 292.

Любопытно также сравнить изображеніе Богоматери въ нишѣ съ фризомъ капеллы (рис. 227) и съ другимъ въ аркѣ (рис. 228) и съ образомъ Божіей Матери въ мозаикѣ тріумфальной арки храма, представляющей Іерусалимъ небесный (также времени папы св. Пасхалія, 817—824 гг.). Внутри святаго града представленъ Спаситель, съ предстоящими ему Богоматерью и Іоанномъ Предтечею — слѣдовательно, одно изъ древнѣйшихъ представленій такъ называемаго «Деисиса»; по сторонамъ изображены: Предтеча, святая Пракседа, 12 апостоловъ и два ангела. Богоматерь представлена въ пурпурномъ мафоріи и золотомъ хитонѣ: надъ челомъ ея и на обоихъ плечахъ золотыя звѣзды: при этомъ сама Богоматерь изображена молящеюся съ подъятыми руками, а Іоаннъ Предтеча, облаченный въ пурпурный гиматій и золотой хитонъ, держитъ на покровенныхъ рукахъ мученическій вѣнецъ.

Итакъ, мы находимъ въ Римскихъ мозаикахъ VII—IX вѣковъ, а равно

и во фрескахъ, излюбленную форму представленія Божіей Матери съ Младенцемъ на престолѣ въ особо устроенныхъ небольшихъ нишахъ или конхахъ, съ раковиннымъ полукругомъ наверху. По указаніямъ сиро-коптскихъ современныхъ памятниковъ, а также нѣсколькихъ выше разсмотрѣнныхъ миніатюръ и стэлъ съ рельефомъ Божіей Матери, можно считать источникомъ этого моленнаго образа Божіей Матери въ нишѣ конхи греко-восточную иконографію. Между тѣмъ, современный литургистъ патріархъ Германъ въ своемъ объясненіи христіанскаго храма даетъ такое толкованіе алтарной нишѣ: ἡ κόγχη ἐστὶ κατὰ τὸ ἐν Βηθλεέμ σπήλαιον, ὅπου ἐγέννηθη ὁ Χριστὸς. Отсюда возможно предположеніе, что данная форма не только декоративнаго, но и эмблематическаго характера.



230. Мозаика церкви св. Цециліи въ Римѣ, по рис. Garrucci, tav. 292.

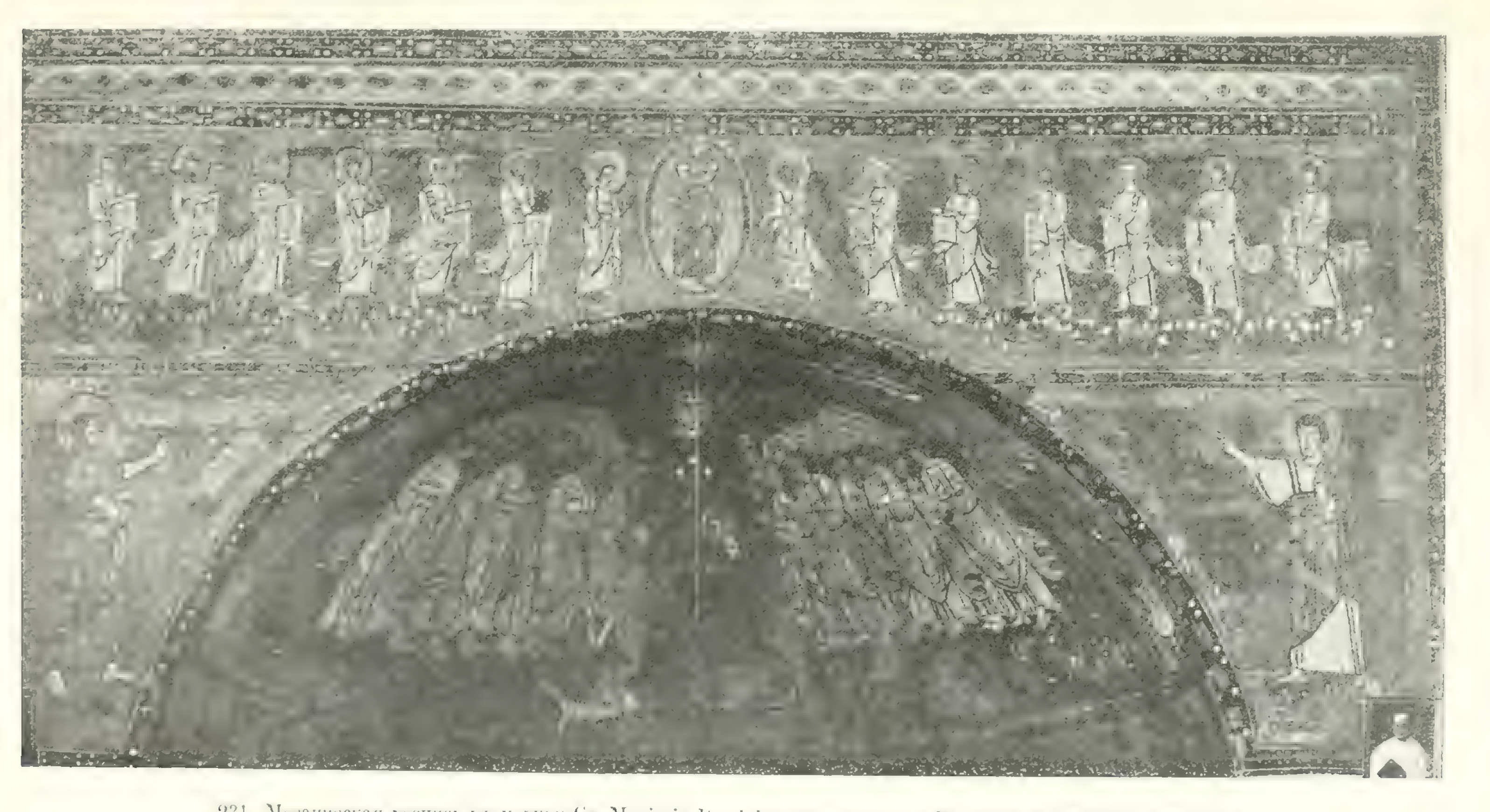
Фресковое изображеніе Богоматери (см. рис. 226) со свв. Пракседою и Пуденціаною въ криптѣ той же церкви св. Пракседы въ Римѣ относится, по всей вѣроятности, также къ началу IX вѣка, или ко времени папы св. Пасхалія, но отличается отъ мозаики въ капеллѣ Зенона тѣмъ, что Богоматерь изображена здѣсь безъ предвѣчнаго Младенца и не на престолѣ, но стоящею. По сторонамъ ея стоятъ свв. Пракседа и Пуденціана, держа вѣнцы мученичества, въ царскихъ облаченіяхъ и сами въ вѣнцахъ. Богоматерь изображена въ царскомъ облаченіи византійскаго типа, съ лоромъ, въ пурпуровой красной мантіи, застегнутой на груди, и въ царской коронѣ съ подвѣсками. Открытою передъ грудью правою рукою она выражаетъ умиленіе передъ престоломъ своего Творца, такъ какъ изображена въ срединѣ алтаря:

любопытное измѣненіе обычной для Богоматери позы Оранты и Заступницы.

Папа св. Пасхалій (817—824), по словамъ Папской Книги, украсилъ древнюю римскую церковь св. Цециліи алтарною мозаикою, что подтверждается на сохранившейся мозаикѣ какъ монограммою папы, такъ и пышною эпиграммою: haec domus ampla micat variis fabricata metallis. olim quae fuerat confracta sub tempore prisco. condidit in melius Paschalis praesul opimus etc. Алтарная ниша была украшена изображеніемъ Спасителя среди апостоловъ и святыхъ, а тріумфальная арка — длиннымъ фризомъ, въ срединѣ котораго находится Божія Матерь на престолѣ, держащая Младенца предъ собою и имѣющая на головѣ вѣнецъ; по сторонамъ ея два архангела подводятъ къ ней съ двухъ сторонъ десять святыхъ дѣвъ, въ патриціанскихъ одеждахъ, съ вѣнцами на головахъ и мученическими вѣнцами въ рукахъ. По краямъ фриза — два города, окруженныхъ стѣнами и башнями; двадцать четыре старца по спускамъ тріумфальной арки подымаютъ свои вѣнцы къ Божіей Матери и Младенцу. Въ абсидѣ — Іисусъ Христосъ на облакахъ, среди апостоловъ Петра и Павла, къ которымъ свв. Цецилія и Валеріанъ подводятъ папу Пасхалія (рис. 229—230, по рисунку Чіампини, 2, табл. 51, 52)[1].

Алтарная мозаика церкви (рис. 231) S. Maria in Dominica или della Navicella, по имени площади, на которую эта церковь выходитъ, на холмѣ Целіи въ Римѣ, была исполнена одновременно съ постройкою самой церкви, также при папѣ св. Пасхаліи, въ 817—824 годахъ. Сюжетъ мозаики носитъ тотъ тяжелый, церемоніальный характеръ, который вообще отличаетъ собою всякое огрубѣлое искусство, сведенное къ пользованію чужими ремесленными шаблонами, и, въ частности, искусство позднѣйшей эпохи средневѣкового Рима. То, въ чемъ историки искусства зачастую полагаютъ видѣть строгую гіератику начинающаго искусства, чаще всего бываетъ деревянною неуклюжестью плохого ремесленнаго подражанія, такъ какъ во всякомъ истинномъ гіератическомъ искусствѣ присутствуетъ свѣжесть жизни и молодости. Данная мозаика украшаетъ тріумфальную арку и абсиду. На тріумфальной аркѣ изображенъ Спаситель, возсѣдающій на радугѣ, въ миндалевидномъ голубомъ ореолѣ, а по сторонамъ Его — два преклоняющіеся предъ Нимъ архангела и 12 апостоловъ, идущіе къ Нему по покрытому цвѣтами лугу, держа свитки своихъ посланій, апостольскихъ ученій и евангелія, апостолъ же Петръ — свои ключи, а Павелъ — кіотъ или дарохранительницу. Внизу, подъ этимъ фризомъ, два пророка благовѣствуютъ о пришествіи Мессіи (между тѣмъ въ самомъ фризѣ, очевидно, символически-церемо-

1) Garrucci, tav. 292.



231. Мозаическая роспись въ церкви Св. Маріи in Dominica, времени папы Пасхалія (817—824 гг.) въ Римѣ.

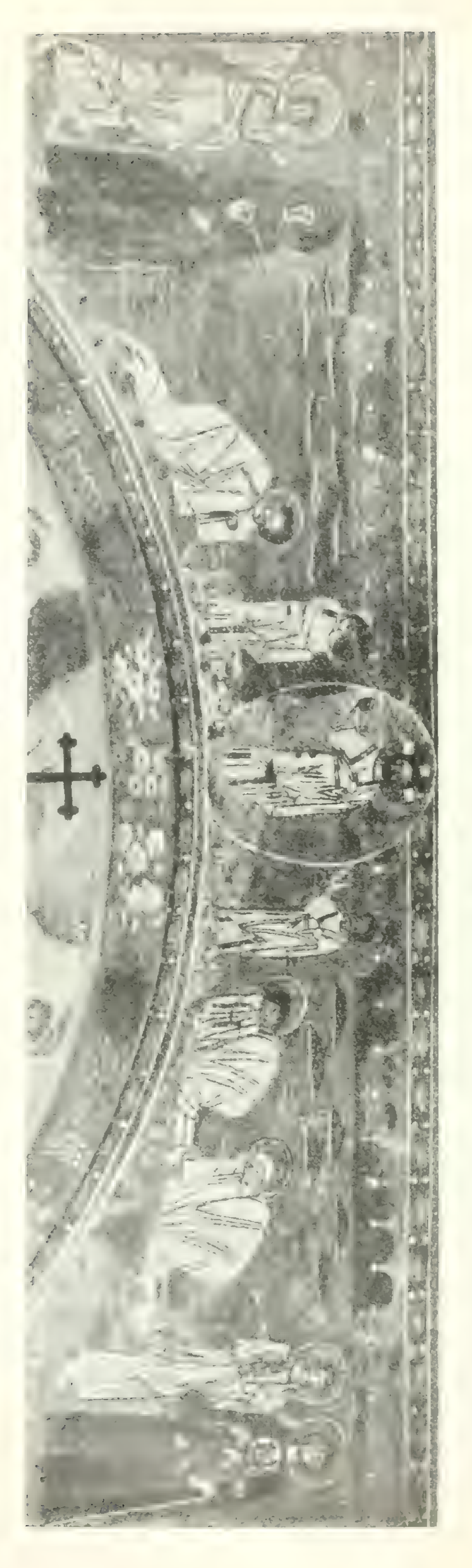
ніально представлены центральныя событія Второго пришествія, а внутри этой торжественной рамки, въ сводѣ алтарной ниши, изображена Богоматерь съ Младенцемъ на престолѣ, среди сонма ангеловъ, двумя тѣсно сомкнутыми группами благоговѣйно окружившихъ престолъ небесной Владычицы. Судя по всему рисунку и стилю фигуръ, оригиналъ этой мозаики былъ греческаго происхожденія, но шаблонъ, съ него снятый, или картонъ, добытый изъ десятыхъ рукъ, до такой степени обезобразилъ его, что онъ явился почти неузнаваемымъ — даже для глаза, привыкшаго къ грубымъ греко-восточнымъ оригиналамъ. Правда, даже и въ этихъ условіяхъ фигуры не лишены — по крайней мѣрѣ, въ ликахъ ангеловъ — нѣкоторой миловидности, но необыкновенная утрировка пропорцій, при которыхъ тѣло имѣетъ болѣе 14 головъ, и, главное, отсутствіе всякой рельефности въ фигурахъ, дѣлающее изъ рисунка группы совершенно не различимую кучу контуровъ, безобразятъ хорошій образецъ. Сама Богоматерь является, кромѣ того, въ колоссальномъ размѣрѣ (ср. алтарную мозаику церкви св. Амвросія въ Миланѣ[1]). Она облачена съ головою въ пышный пурпурный мафорій, накинутый поверхъ пурпурныхъ же одеждъ. На головѣ и плечахъ мафорій расшитъ звѣздочками, а края его обшиты бахромою. Правая рука Богоматери привѣтственно раскрыта и опущена къ папѣ Пасхалію, преклонившему колѣна передъ трономъ Богоматери и собирающемуся лобызать ея пурпурную обувь. Въ лѣвой рукѣ Богоматерь держитъ свернутый платокъ, но эта рука, по указанному ранѣе типу, прислонена къ лѣвому бедру Младенца. Младенецъ, держа въ лѣвой рукѣ упертый въ колѣно свитокъ, правою благословляетъ именословно. Такимъ образомъ, мы въ этой мозаикѣ имѣемъ замѣчательное изображеніе Царицы Небесной.

Сама церковь Св. Маріи in Dominica («Киріаки», откуда преданіе о домѣ св. Киріака) была древнею діаконіею, и образъ Божіей Матери можетъ быть называемъ Божіей Матерью Діакониссою. Современное названіе церкви della Navicella стоитъ въ связи, вѣроятно, съ площадью, на которую она выходитъ, и съ соименной площадью въ Константинополѣ; впослѣдствіи сложилась легенда о древнемъ кораблѣ, хранившемся тамъ, и въ XVI вѣкѣ сдѣланъ изъ мрамора самый корабль. Возможно, что имя площади въ Византіи было пересадкомъ изъ Рима.

Замѣчательное по грубости изображеніе Богоматери въ томъ же типѣ исполнено мозаикою въ церкви святыхъ Нерея и Ахиллея въ Римѣ. Церковь эта, построенная еще въ IV столѣтіи, была возобновлена при

---

1) Возможно предполагать, что колоссальныя фигуры были точно скопированы съ восточныхъ оригиналовъ, тогда какъ окружающія фигуры исполнены по мѣстнымъ шаблонамъ.



232. Мозаики на тріумфальной аркѣ церкви св. Нерея и Ахиллея въ Римѣ.

папѣ Львѣ III (795–816), около 800 года. На одной сторонѣ тріумфальной арки (рис. 232) этой церкви изображено «Благовѣщеніе», а на другой представлена Богоматерь на престолѣ съ Младенцемъ, въ сопровожденіи ангела. Божія Матерь облачена здѣсь по греко-восточному типу, извѣстному намъ уже съ VI вѣка, въ красно-коричневое (пурпурное) покрывало или мафорій. На головѣ ея, подъ мафоріемъ, виденъ чепецъ изъ тонкой восточной матеріи съ полосами. Она придерживаетъ Младенца правою рукою за плечо, а лѣвой — у ногъ Его. Младенецъ имѣетъ по хитону пурпурныя клавы.

Близкое къ этому изображенію и по типу, и по безпомощности грубаго рисунка, и по времени находится въ извѣстной церкви св. Урбана alla Caffarella въ окрестностяхъ Рима, которая изъ античнаго храма превращена въ церковь папою св. Пасхаліемъ (817—824 гг.). Роспись церкви, какъ извѣстно, относится къ XI вѣку, но въ криптѣ церкви, въ нишѣ надъ алтаремъ, есть изображеніе (рис. 233 и 234) Богоматери, относящееся еще ко временамъ папы Пасхалія и помѣщенное между свв. Урбаномъ и Іоанномъ Богословомъ. Богоматерь охватываетъ здѣсь обѣими руками Младенца за плечи. Младенецъ благо-

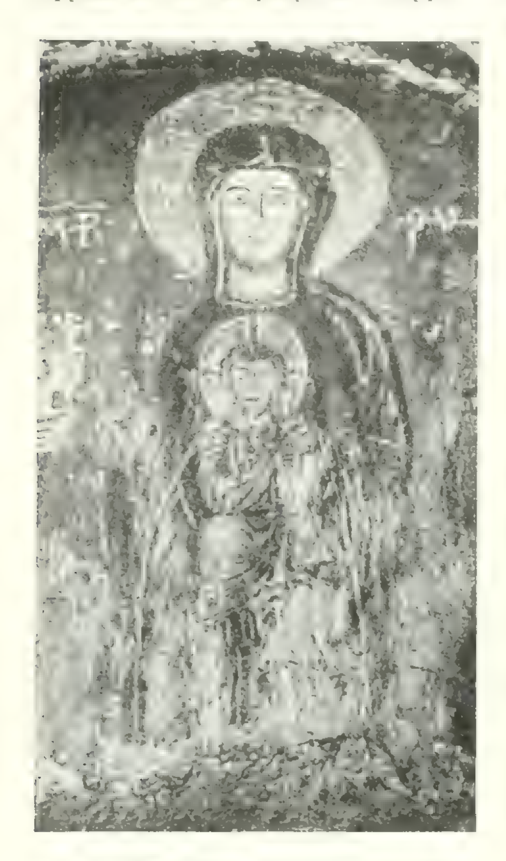
словляетъ именословнымъ сложеніемъ перстовъ правой руки, а въ лѣвой держитъ свитокъ. Изображеніе выполнено по восточному оригиналу и даже снабжено греческими надписями именъ. Рого-де-Флери, сдѣлавшій кальку съ этой фрески, совершенно правильно сопоставляетъ ее на таблицѣ 95-ой



233. Фреска въ криптѣ церкви св. Урбана въ окрестностяхъ Рима.

съ мозаикою церкви Нерея и Ахиллея и съ фресками церкви св. Пракседы и св. Климента. Изображенія сближаются и по размѣрамъ, такъ какъ и здѣсь ниша имѣетъ всего полтора аршина ширины и одинъ съ четвертью вышины.

Очевидно, самая практика подобныхъ работъ идетъ отъ пещерныхъ росписей южной Италіи, но въ настоящемъ случаѣ письмо является необычайно грубымъ, а въ рисункѣ фигуръ — примитивно ремесленнымъ. Еще грубѣе краски: Младенецъ облаченъ въ зеленый хитонъ и желтый гиматій съ красными клавами; Богоматерь имѣетъ по прежнему еще пурпурный мафорій, но уже красный хитонъ, и цвѣтъ его мы должны здѣсь спеціально отмѣтить, какъ одинъ изъ самыхъ раннихъ примѣровъ.

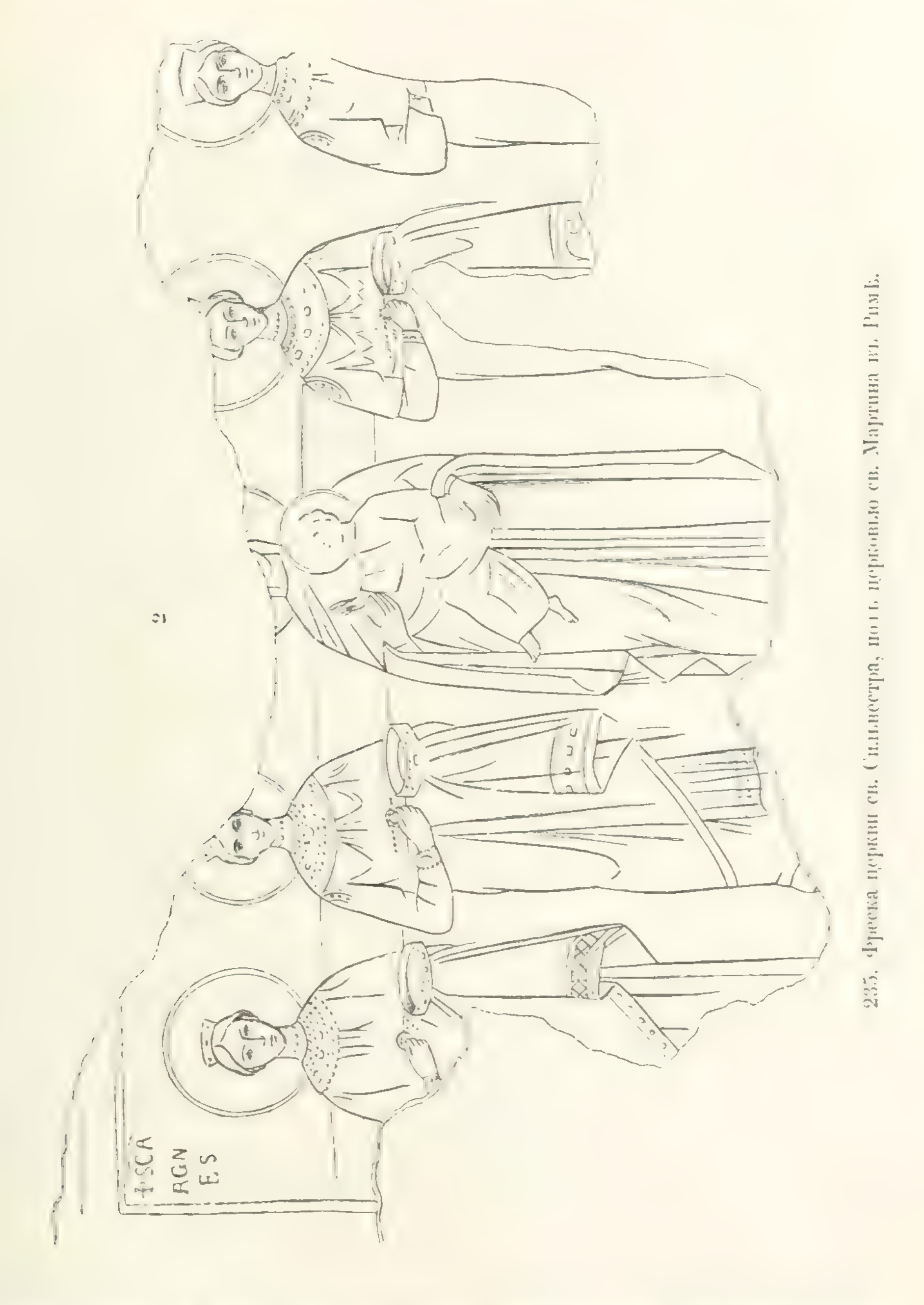


234. Образъ Божіей Матери въ церкви Урбана въ Римѣ.

Подъ римской церковью св. Мартина на горахъ (S. Martino ai monti), построенной около термъ Траяна и до сихъ поръ сохраняющей великолѣпныя мраморныя античныя колонны, еще въ древности была устроена въ подземныхъ „субструкціяхъ церковь (придѣлъ во имя св. Сильвестра), своды и стѣны которой доселѣ сохраняютъ нѣкоторые остатки живописи. Тамъ въ одной люнетѣ можно видѣть полуразрушенное фресковое изображеніе Богоматери съ Младенцемъ на престолѣ, среди двухъ предстоящихъ ей святыхъ женъ или дѣвъ, съ мученическими вѣнцами въ рукахъ. Пышный тронъ, весь усыпанный жемчугомъ, жемчужные вѣнцы, съ жемчужными же крестами надъ челомъ, жемчужныя оплечья и наручи, а также жемчужные вѣнцы въ рукахъ и, затѣмъ, весь еще древне-христіанскій типъ юныхъ фигуръ и ихъ драпировки требуютъ отнести означенную фреску приблизительно къ 844 году, временамъ папы Сергія и Льва IV, когда церковь св. Мартина и эта церковь св. Сильвестра были возстановлены. Для насъ въ настоящемъ случаѣ важно замѣчательное распространеніе данной композиціи Богоматери съ двумя предстоящими святыми женами и именно въ періодъ со второй половины VIII по вторую половину IX вѣка.

Въ другомъ мѣстѣ той же церкви, на стѣнѣ вверху, сохранившаяся часть фресковой росписи представляетъ (рис. 235) рядъ стоящихъ святыхъ женъ, изображенныхъ лицомъ къ зрителю и также держащихъ мучениче-

скіе вѣнцы. Около нимба одной еще читается имя святой Агнии. Совершенно то же обиліе жемчужныхъ украшеній и тотъ же характеръ письма, близкій къ росписи церкви Маріи Антиквы, указываютъ, что эта фреска со-



235. Фреска церкви св. Сильвестра, подъ церковью св. Мартина въ Римѣ.

временна описанной выше люнетѣ. Среди святыхъ женъ выдѣляется одна фигура, держащая младенца на лѣвой рукѣ, но, судя по тому, что она

стоитъ, возможно здѣсь изображеніе и не Богоматери[1]), но Анны, держащей младенца Марію, какъ это представлено въ подобной же, разобранной выше, фресковой фигурѣ въ церкви Маріи Антиквы.

Рядъ римскихъ мозаикъ въ періодъ IV—IX столѣтій, нынѣ исчезнувшихъ, упоминается въ Liber Pontificalis — извѣстной «Папской Книгѣ».

По «Папской Книгѣ», папа Григорій III (731—741) построилъ въ базиликѣ св. Петра, возлѣ тріумфальной арки, въ мѣстѣ (de cancelli), назначенномъ для мужчинъ, ораторій во имя Богоматери, богато украшенный мозаиками впослѣдствіи, надъ могилою этого папы. При папѣ Павлѣ I (757—767) украшенъ мозаиками другой ораторій Ватикана во имя св. Маріи, in Laborario или inter turres (S. Maria in turri или in atrio, такъ какъ онъ стоялъ во дворѣ, между колокольнею и башнею): мозаика на фасадѣ представляла Спасителя на престолѣ, среди небесныхъ силъ, «во славѣ», съ 4 старцами. Мозаики въ церкви св. Маріи in Transtevere были исполнены при папѣ Бенедиктѣ III (855—858) между оконъ, но нынѣ совершенно утрачены. Въ подземной церкви свв. Сильвестра и Мартина (нынѣ S. Martino ai monti) есть мозаика, нынѣ почти исчезнувшая, представляющая Божію Матерь, стоящую передъ колѣнопреклоненнымъ папою (выш. ок. 1 метра). Въ церкви св. Лаврентія «за стѣнами», въ надгробной нишѣ, изображена фрескою Божія Матерь, среди свв. Екатерины и Киріаки, судя по стилю, въ VII—IX вв., вновь въ образѣ Оранты.

---

1) Фигура принята за Божію Матерь съ Младенцемъ у Garrucci, Storia d. arte cristiana, tav. 155.2.

IX.

Историческія данныя о почитаніи Богоматери въ древнѣйшей Византіи. Древній византійскій стиль. Мозаики храма влкм. Димитрія въ Солуни. Заключеніе.

Византійское почитаніе Божіей Матери основалось на примѣрѣ самой столицы, гдѣ не только народъ, но и власти, начиная съ императоровъ, проявляли въ этомъ культѣ высшее религіозное одушевленіе, и всенародныя жертвы ихъ отличались непрестаннымъ рвеніемъ. Правда, историческая критика требуетъ отъ насъ пока рѣшительно отрицать постройку церквей Божіей Матери при Константинѣ и его преемникахъ. Въ большинствѣ случаевъ, когда у Кодина встрѣчается упоминаніе имени Константина Великаго въ связи съ храмомъ во имя Божіей Матери, слѣдуетъ разумѣть, что происхожденіе церкви неизвѣстно: въ маломъ числѣ случаевъ можно предполагать здѣсь Константина Порфиророднаго. Откуда взялъ историкъ Кедринъ свѣдѣніе, сообщаемое имъ подъ 13—15 годами царствованія Константина Великаго, будто императоръ, подъ вліяніемъ сновидѣнія, задумалъ основать близъ Рима городъ, посвященный Богоматери, намъ неизвѣстно, но въ основѣ разсказа лежитъ, очевидно, какое то древнее преданіе. Напротивъ, несмотря на отсутствіе прямыхъ свидѣтелей и въ силу лишь косвенныхъ указаній, мы имѣемъ право придавать большое значеніе всѣмъ указаніямъ на средину V-го столѣтія и особенно на эпоху, совпадающую съ полемикою противъ Несторія и его ереси и съ временемъ благочестивыхъ императрицъ Пульхеріи и Евдокіи. Можно считать фактически достовѣрнымъ, что въ правленіе Маркіана и Пульхеріи (450—457) и затѣмъ въ болѣе продолжительное время царствованія Льва (457—474) былъ построенъ цѣлый рядъ церквей, моленъ и часовенъ во имя Божіей Матери. Правда, большинство этихъ храмовъ не были большими и обширными, а скорѣе — моленными домами или такъ называемыми мартиріями, — часовнями для храненія

святынь. Таковы: церковь Влахерской Божіей Матери[1]), Халкопратійская[2]) часовня Святой Раки, малая (безъ монастыря) церковь Одигитріи[3]), частная молельня во имя Божіей Матери Кира, подобная же во имя Діакониссы (около 598 года), храмъ Божіей Матери Жезла и, повидимому, нѣсколько часовенъ Божіей Матери въ самомъ дворцѣ. Рядъ фактовъ (см. ниже) удостовѣряетъ насъ въ томъ, что и самое почитаніе Божіей Матери и святыни, связанныя съ ея памятью, шли съ Востока, а именно изъ Палестины и Египта: но Константинополь явился въ этомъ случаѣ воспреемникомъ обычая, имъ возведеннаго затѣмъ въ догму.

Упоминаемый Константиномъ Порфиророднымъ[4]) «первозданный» храмъ Божіей Матери въ стѣнахъ Великаго Дворца, съ котораго начиналась торжественная процессія или выходъ императора въ Великую церковь, былъ, очевидно, тою часовнею, которая была построена раньше всѣхъ другихъ дворцовыхъ часовенъ и церквей. Между тѣмъ, мы знаемъ навѣрное нѣсколько дворцовыхъ церквей, относящихся ко второй половинѣ V-го вѣка, и потому въ правѣ думать, что постройка этой часовни относится къ первой половинѣ V-го вѣка или же ко временамъ Пульхеріи и Евдокіи. Ко времени Анастасія (492—518) относятся постройки храмовъ во имя Божіей Матери Урвикія—въ его собственномъ домѣ и въ военномъ лагерѣ—Стратегіонѣ. Много храмовъ было построено, а еще болѣе того перестроено и расширено, Юстиномъ (518—527): въ домѣ патриція Евгенія, близъ Вуколеона, въ Лиѳостротѣ. За то же время въ Константинополѣ возникъ рядъ подворій: Египетское, Критское, Сирійское, Іерусалимское и мелкихъ обителей и монастырей, при которыхъ хотя и не было большихъ церквей, но всегда находились часовни или молельни. Такимъ образомъ, какъ уже сказано было ранѣе, Константинополь во второй половинѣ V-го вѣка вполнѣ приготовился къ своему представительству для всего христіанскаго Востока, и народныя религіозныя движенія и церковность были въ немъ настолько сильны, что уже не стѣснялись ни нерасположеніемъ, ни даже еретичествомъ императоровъ, какъ, напримѣръ, Анастасія, а, напротивъ того, вслѣдствіе различныхъ административныхъ стѣсненій, еще болѣе развивались и усиливались. Таковъ смыслъ многихъ преданій о

---

1) Θеофанъ, 5943 г., приписываетъ постройку Влахерской церкви самой Пульхеріи, въ началѣ царствованія Маркіана.

2) Θеофанъ, подъ 5942 г., относитъ превращеніе іудейской синагоги въ участкѣ Халкопратійскомъ къ Θеодосію и Пульхеріи; у него же, подъ 6069 годомъ, оно отнесено къ императору Юстину Старшему, но, очевидно, этотъ послѣдній расширилъ или построилъ большой храмъ вмѣсто малой древней часовни.

3) О прочихъ здѣсь перечисляемыхъ церквахъ см. ниже.

4) ...ἐν τῷ πρωτοκτίστῳ ναῷ τῆς ὑπεραγίας Θεοτόκου, *De cerimoniis*, I, 1, ed. Bonn., p. 7.

почитаніи Божіей Матери въ Византіи. Въ частности, заслуга одного изъ главныхъ строителей византійской имперіи и столицы — Юстиніана — состояла именно въ томъ, что онъ, хорошо понявъ назначеніе и роль столицы въ христіанскомъ мірѣ, приложилъ всю свою прозорливую политику къ достиженію этой цѣли. Начиная съ VI-го вѣка, Александрія теряетъ свою гегемонію и просвѣтительную роль на Востокѣ, а Сирія приходитъ въ упадокъ, который подготовилъ и облегчилъ мусульманское ея завоеваніе. Юстиніанъ не только отличался благочестіемъ, но и сознательно раздѣлялъ народный энтузіазмъ во имя религіи, и послѣ церквей особенно «знаменитыхъ» — во имя Божіе (Софіи и Ирины) — строилъ больше всего церквей во имя Божіей Матери: между ними большой храмъ въ Гіеріи на азіатскомъ берегу, «не описуемый словами», и храмы — Влахернской Божіей Матери и Живоноснаго источника за Золотыми Воротами. Анекдотическая исторія постройки храма Живоноснаго источника однимъ своимъ примѣромъ ясно обрисовываетъ сознательное и намѣренное послѣдованіе Юстиніана народнымъ — и даже простонароднымъ — вѣрованіямъ и суевѣріямъ. При его преемникахъ продолжалась та же, усвоенная цѣлымъ поколѣніемъ, политика, и Константинополь становится настолько виднымъ представителемъ христіанскаго Востока, что даже начавшіяся со второй половины VI вѣка провинціальныя неурядицы и нашествія варваровъ не могли отозваться на этой роли византійской столицы. Виднымъ доказательствомъ передового положенія Византіи являются такія постройки временъ Маврикія, въ періодъ наибольшихъ смутъ, какъ храмъ Божіей Матери «Ареобинда» и др.

Но наиболѣе важными и вѣскими фактами для иконографіи Божіей Матери въ эту древне-византійскую эпоху являются не постройки церквей во имя Божіей Матери, а тѣ народныя и малозамѣтныя стороны религіозной жизни Византіи, которыя рано придали ей своеобразный характеръ. Тѣсная связь народнаго культа съ почитаніемъ Богоматери явилась затѣмъ своего рода двигателемъ столичной и отчасти политической жизни — какъ въ эпоху процвѣтанія, такъ и въ эпоху иконоборства. Въ 469 году въ Константинополь принесена была изъ Іерусалима (по свидѣтельству, занесенному въ хронику Кедрина) одежда (ἡ ἐσθής — мафорій) пресвятой Богородицы, обрѣтенная у одной благочестивой еврейской дѣвицы, и положена въ храмѣ Влахернскомъ, въ особомъ зданіи, сооруженномъ для ея храненія. Въ 511 г. въ томъ же храмѣ установленъ былъ нѣкоторый краткій чинъ служенія и моленій Богоматери Дѣвѣ, исполнявшійся впослѣдствіи въ особо назначенные дни. Въ теченіе VI вѣка храмы Божіей Матери стали въ столицѣ на первый планъ: они дѣлаются, подобно храму Софіи, убѣжищами (извѣстіе подъ 602 г.), а иконы Божіей Матери появляются на мачтахъ военныхъ

сунокъ Ираклія: тотъ же императоръ ввѣряетъ въ 622 году, при отъѣздѣ, столицу имперіи охранѣ Богоматери и ея чтимой иконы. Мѣстность Влахерны, съ построенными тамъ храмомъ, святымъ источникомъ, купелью для омовенія, росписными портиками[1]) и общественными банями (въ 587 г. при Маврикіи), является отнынѣ, съ учрежденіемъ торжественныхъ службъ и крестныхъ ходовъ въ Халкопратійскій храмъ, священнымъ участкомъ столицы. Черезъ годъ Маврикій указалъ совершать во Влахернахъ литію въ память Божіей Матери, съ хвалебными пѣснопѣніями въ честь ея, какъ всенародный праздникъ[2]).

Какъ вообще Влахернскій храмъ связанъ съ греческимъ почитаніемъ Божіей Матери и его художественными формами и священными обрядами, такъ, въ частности, установленныя въ этомъ храмѣ особыя службы, съ исполненіемъ акаѳиста Божіей Матери, имѣли важнѣйшее историческое значеніе для VII вѣка. Подобно художественному движенію этой эпохи, литература VI—VII вѣковъ выдѣлила, какъ извѣстно, съ начала VI вѣка нѣсколько славнѣйшихъ творцовъ христіанской лирики: великаго Романа[3]), Сергія патріарха (610—638) и творца акаѳиста въ 626 году, Софронія Іерусалимскаго патріарха (629 и 634—644), Андрея Критскаго (650—720), Іоанна Дамаскина († ок. 754 г.) и Косму Маюмскаго (еп. въ 743 г.). Знаменательно, что, кромѣ патріарха Сергія, всѣ они происходятъ изъ Сиріи или Палестины, какъ и иконописцы, создавшіе византійскую иконографію въ VI—VII столѣтіяхъ.

Въ настоящее время утверждаютъ[4]), что праздникъ акаѳиста (суббота 5-й седмицы четыредесятницы) не установленъ прямо въ память освобожденія Константинополя отъ Персовъ и Аваровъ въ 626 г. и не имѣетъ связи съ упоминаемыми въ повѣсти избавленіями города отъ Арабовъ въ 678 и 718 гг. Основаніемъ этого мнѣнія служитъ то, что византійскіе мѣсяцесловы полагаютъ память упомянутыхъ событій на числа, совсѣмъ не подходящія ко времени четыредесятницы, но близкія къ числамъ дѣйствительнаго происшествія событій: событіе 626 г. — 7 августа; 678 г. — вѣроятно 25 іюня, и 718 г. — 16 августа. Однако, косвенной связи праздника съ событіемъ 626 г. нельзя отрицать, и нужно думать, что онъ былъ

---

1) Theophanes, ed. Bonn., a. 6079, p. 402: Καριανὸν ἔμβολον ἐν Βλαχέρναις ὑπογράψας ἐν αὐτῷ διὰ ζωγράφων τὰς ἑαυτοῦ ἐκ παιδόθεν πράξεις.

2) Theophanes, 6080, p. 410: εἰς τὴν μνήμην τῆς ἁγ. Θεοτόκου τὴν λιτὴν ἐν Βλαχέρναις, καὶ ἐγκώμια λέγειν τῆς δεσποίνης, ὀνομάσας αὐτὴν πανήγυριν.

3) Послѣ ряда трудовъ пок. К. Крумбахера, нынѣ съ увѣренностью можно принять приходъ Романа изъ Берита въ Сиріи при Анастасіи (первомъ или старшемъ, 491—518).

4) Рефератъ П. А. Карабинова въ Отчетѣ о дѣятельности Русскаго Арх. Инст. въ Константинополѣ въ 1904 г., см. *Извѣстія Института*, XIII, 1908, стр. 309—310.

установленъ по случаю окончательной побѣды надъ Персами въ 627 г., во время начавшихся въ мартѣ переговоровъ о мирѣ, закончившихъ упорную борьбу. Между прочимъ, на 6-мъ часѣ въ будничные дни четыредесятницы читаются пареміи изъ прор. Исаіи, подобранныя такъ, что въ нихъ, подъ образами ветхозавѣтныхъ событій, заключается исторія войны съ Персами. Такъ какъ осада Константинополя особенно поразила Грековъ, то событія 626 года наиболѣе и выдвинулись въ памяти основанія праздника.

Итакъ, древняя византійская эпоха представляетъ два характерные періода, которые можно было бы назвать, по именамъ наиболѣе видныхъ представителей ихъ, константиновскимъ и юстиніановскимъ. Первый періодъ примыкаетъ къ древне-христіанской эпохѣ и можетъ быть характеризованъ римскою культурною основою и общевосточнымъ вліяніемъ. Второй періодъ, отъ начала царствованія Юстина (518 г.) и до Льва Исавра (716), открывающаго иконоборческую эпоху, является временемъ образованія самобытной Византіи, на основѣ использованія восточной культуры и искусства. Но, насколько этотъ первый самобытный періодъ византійской культуры и искусства былъ еще полонъ старымъ, римскимъ духомъ, можно судить даже по нижеслѣдующему очерку юстиніановскихъ построекъ во имя Богоматери.

Свѣдѣнія о Юстиніановыхъ постройкахъ храмовъ во имя Божіей Матери сообщаетъ, какъ извѣстно, Прокопій[1]), который съ удареніемъ, послѣ описанія храмовъ Софіи и Ирины, переходитъ «отъ Бога къ Его Матери». «Юстиніанъ — говоритъ Прокопій — на всемъ пространствѣ Римскаго міра (πανταχόθι τῆς Ῥωμαίων ἀρχῆς) построилъ множество храмовъ, посвященныхъ Богородицѣ, столь же великолѣпныхъ, сколь огромныхъ и роскошно украшенныхъ, такъ что, если бы кто одинъ изъ этихъ храмовъ узрѣлъ, то подумалъ бы, что на него обращены были всѣ усилія, и все время, и средства всего царства». Такимъ образомъ царь построилъ (ᾠκοδομήσατο) храмъ Божіей Матери внѣ стѣнъ, во Влахернахъ, ибо постройку, «совершонную еще пок. Юстиномъ, слѣдуетъ приписать Юстиніану, такъ какъ въ царствованіе того онъ также управлялъ царствомъ (κατ' ἐξουσίαν αὐτὸς διῳκεῖτο)». Прокопій восхваляетъ архитектуру храма и только въ двухъ словахъ упоминаетъ о священномъ его значеніи: ἱερώτατός τε καὶ σεμνὸς ἄγαν. «Другое святилище принесъ онъ Богоматери въ мѣстѣ, называемомъ «Источникомъ», гдѣ находится густая кипарисовая роща и пышные луга съ цвѣтниками, садъ плодоносящій (παράδεισος εὐφορῶν τὰ ὡραῖα) и источникъ, неслышно

---

1) Въ соч. De aedificiis, или Περὶ τῶν τοῦ δεσποτοῦ Ἰουστινιανοῦ κτισμάτων λόγοι ἕξ, ed. Bonn., 1838, Procopius, III, p. 167 sq.

(ἀψοφητί) текущій чистою сладкою водою». «Богатство храма — говоритъ Прокопій — нельзя ни почтить достойными именами, ни описать размышленіями, ни выразить словомъ». Оба храма Божіей Матери были, такимъ образомъ, внѣ стѣнъ города — Влахернскій у берега морского, храмъ же Источника у Золотыхъ Воротъ — и Прокопій напрасно пытается оправдать религіозныя причины выбора такого мѣста уподобленіемъ: эти храмы были какъ бы два непреоборимыхъ охранителя городскихъ стѣнъ (ἀκαταγώνιστα φυλακτήρια τῷ περιβόλῳ τῆς πόλεως). Затѣмъ въ Гереѣ (Ἡραίῳ — нынѣ зовутъ Гіеріи), на берегу моря, построилъ онъ храмъ Богоматери, также замѣчательный. Въ томъ мѣстѣ города, которое называютъ Девтеронъ, «великолѣпный и дивный храмъ построилъ онъ во имя св. Анны, матери Богородицы и бабки Іисуса Христа».

Юстиніанъ соорудилъ также рядъ церквей и благотворительныхъ учрежденій во имя Богоматери въ Святой Землѣ, начиная съ Іерусалима и кончая Синаемъ. Въ Іерусалимѣ Юстиніаномъ построенъ великолѣпный, по обширности и по богатству исполненія «ни съ чѣмъ несравнимый» храмъ Божіей Матери, который мѣстные жители зовутъ «новою церковью». Прокопій описываетъ эту постройку близко къ дѣйствительности, но, къ сожалѣнію, усиащаетъ описаніе грузною и многословесною риторикой. Отбрасывая послѣднюю, можно изъ его подробнаго текста понять, что для этой постройки былъ выбранъ отдѣльный, особенно высокій холмъ Іерусалима. Многія постройки этого города вообще устраивались частью на холмѣ, а частью подъ холмами, но этотъ храмъ былъ устроенъ иначе, такъ какъ Юстиніанъ приказалъ его поставить на самомъ высокомъ холмѣ, при чемъ заранѣе указаны были размѣры храма. Но такъ какъ холмъ оказался недостаточнымъ для этихъ размѣровъ, именно въ южной и восточной частяхъ, то строители прибѣгли къ чрезвычайному способу: заложивъ фундаменты въ низменности, возвели на ней колоссальныя субструкціи, пока постройка достигла уровня скалы, и для прочности сдѣлали эти субструкціи сводчатыми; затѣмъ, на получившейся такимъ образомъ площади (на $^1/_4$ искусственной) воздвигли уже самый храмъ. Для этого предпріятія добывали изъ окрестныхъ горъ камни громадныхъ размѣровъ, перевозя отдѣльныя штуки нерѣдко на повозкѣ, запряженной сорока волами. Крышу храма сдѣлали изъ колоссальныхъ кедровъ, а внутренность выполнили множествомъ колоннъ, иногда громадныхъ размѣровъ, изъ открытаго въ тѣхъ же сосѣднихъ горахъ мрамора, огненнаго цвѣта, поставленныхъ въ два этажа, одинъ надъ другимъ. Передъ входомъ въ храмъ стояли двѣ колонны столь колоссальныхъ размѣровъ, что подобныхъ имъ не было еще въ мірѣ. Храмъ былъ построенъ на холмѣ, который, въ предѣлахъ Іерусалима, былъ самымъ высокимъ

городскимъ пунктомъ (Масличная гора выше, но она внѣ Іерусалима) и представлялъ съ одной стороны именно такую крутизну, которая могла дать поводъ и мѣсто для громадныхъ субструкцій. Какъ мы имѣли уже случай говорить ранѣе[1]), храмъ, построенный Юстиніаномъ, можетъ быть отожествляемъ съ мечетью Эль-Акса, хотя храмъ, повидимому, существовалъ еще въ IX вѣкѣ[2]), а мечеть была построена въ VII вѣкѣ. Свидѣтельства легендарныя и иконографическія указываютъ возможность пріуроченія храма Божіей Матери къ холму Сіона. Такъ, напримѣръ, въ иллюстраціяхъ Толковой Псалтири является довольно обычнымъ, при упоминаніи Сіона, изображать высокій холмъ, на немъ домъ Божіей Матери и внутри его образъ Знаменія, а внизу, у подножія холма, пророка Давида, воспѣвающаго гору Сіонскую[3]). Однако, именемъ Сіона въ легендахъ, у паломниковъ и пр. называли вообще наиболѣе священную, послѣ храма Гроба Господня, часть Іерусалима, крѣпость его и даже самый городъ, а потому основывать на этомъ употребленіи имени реальное указаніе мѣста храма врядъ ли возможно. Около храма были устроены обширныя больницы, пріюты и богадѣльни.

При Синайскомъ монастырѣ, у горы Хорива, Юстиніанъ соорудилъ церковь во имя Божіей Матери, сохранившуюся донынѣ; онъ построилъ также: церковь Божіей Матери на горѣ Гаризимъ, въ Іерихонѣ и пріютъ тамъ же, церковь Божіей Матери на Масличной горѣ и молитвенный домъ ея имени (τὸν οἶκον τῆς Θεοτόκου) въ Порфиреонѣ въ Сиріи, великолѣпный храмъ Божіей Матери въ Антіохіи, въ Ѳеодосіополѣ, и дворцовый храмъ Божіей Матери въ Карѳагенѣ.

Какъ видно изъ этого перечня, Юстиніанъ явился и въ этомъ религіозномъ дѣлѣ продолжателемъ римскихъ традицій, данныхъ Адріаномъ, Діоклетіаномъ и Константиномъ. Сооруженія Юстиніана, какого бы они ни были рода — городскія ли стѣны, стратегическія башни, крѣпости, дороги, или же обширныя термы и публичныя мыльни, равно какъ большіе и великолѣпные храмы — были въ большинствѣ дѣломъ римскаго административнаго усмо-

---

1) Путешествіе по Сиріи и Палестинѣ, 1904, стр. 210—216 и 232; Іерусалимъ христіанскій, ст. въ «Православной Богословской Энциклопедіи», изд. подъ ред. проф. Н. Н. Глубоковскаго, томъ VI.

2) по свидѣтельству «Памятной записки»—Commemoratorium, 818 года, которая, однако, можетъ передавать и старую запись, не соотвѣтствовавшую положенію вещей въ эту эпоху.

3) См., напримѣръ, рис. въ лицевой Супрасльской Псалтири 1397 г., къ псалму 77, ст. 68: «Гору Сіоню яже возлюби, и созда яко инорогъ святыню свою въ земли, основа ю в вѣкы». Вмѣсто зданія здѣсь только образъ Знаменія и Св. Духъ въ видѣ голубя. Къ псалму 86, 5: «Мати Сіонъ рѣчетъ человѣкъ, и человѣкъ родися въ немъ и тъ основа и вышніи». Миніатюра представляетъ Давида у часовни; на пирамидальной крышѣ ея образъ Знаменія.

тріія. ставались подрядчиками, и исполнялись въ принятомъ широкомъ масштабѣ и преслѣдовали скорѣе государственную, чѣмъ религіозную или общественную задачу. Повидимому, и судьба этихъ зданій была болѣе или менѣе одинаковая: государство, сосредоточившее у себя государственные капиталы, могло ихъ строить, но города и страны не имѣли силъ ихъ содержать, и потому, чѣмъ обширнѣе зданія строились, тѣмъ быстрѣе они разрушались.

Однако, въ тѣхъ же строкахъ государственнаго секретаря Прокопія замѣчается и новая идея, иное отношеніе къ дѣлу религіи и храмовыхъ сооруженій: говоря о храмѣ Божіей Матери, построенномъ Юстиніаномъ въ Августѣ въ Мавританіи, Прокопій прибавляетъ, что храмъ этотъ явился «стражемъ спасенія и ученія истинной вѣры»; по поводу такого же храма, построеннаго во имя Божіей Матери въ Сентѣ, близъ Кадикса и Геркулесовыхъ столповъ, онъ выражается такъ: «Юстиніанъ соорудилъ храмъ Богородицѣ, возлагая на нее надежды (τὰ προοίμια) своего царствованія и обрѣтая въ ней необорнаго стража (ἄμαχον τὸ φρούριον) всему роду человѣческому». Мы видимъ въ этихъ риторическихъ прикрасахъ указаніе на извѣстный гимнъ Божіей Матери, пѣснопѣнія димовъ въ ея честь, занесенныя у Константина Порфиророднаго (см. ниже, въ главѣ объ иконѣ Божіей Матери Одигитріи), и на общую славу Влахернскихъ моленій Божіей Матери въ VI вѣкѣ.

Затѣмъ, новое начало видно и въ подчиненіи Юстиніана народному религіозному почину: большинство храмовъ Божіей Матери сооружено, очевидно, въ мѣстностяхъ, прославленныхъ ея почитаніемъ, и ради вящшаго прославленія малыхъ храмовъ, построенныхъ ранѣе. О построеніи Новаго храма Божіей Матери въ Іерусалимѣ мы узнаемъ, что оно совершилось въ уваженіе просьбы самого св. Саввы Освященнаго, посланнаго патріархомъ Петромъ, между прочимъ, съ порученіемъ ходатайствовать о постройкѣ больницы и окончаніи храма Божіей Матери, начатаго ранѣе.

Павелъ Силенціарій въ своемъ стихотворномъ «Описаніи великой церкви», т. е. св. Софіи Константинопольской, упоминаетъ находившіяся въ храмѣ изображенія Божіей Матери въ такихъ стихахъ:

293 ἄλλοθι δὲ Χριστοῖο κατέγραφε μητέρα τέχνη,
φέγγεος ἀενάοιο δοχήιον, ἧς ποτὲ γαστὴρ
γαστέρος ἐργατίνην ἁγίοις ἐθρέψατο κόλποις.

и далѣе, при описаніи завѣсъ алтарныхъ:

386 Ἐν δ᾽ἑτέροις πέπλοισι συναπτομένους βασιλῆας,
ἄλλοθι μὲν παλάμαις Μαρίης θεοκύμονος εὕροις
ἄλλοθι δὲ Χριστοῖο θεοῦ χερί. . .

Изъ предыдущаго разбора памятниковъ мы вывели заключеніе, что періодъ греко-восточнаго искусства въ V—VIII столѣтіяхъ охватываетъ и памятники собственно «византійскіе», возникшіе въ центрѣ Имперіи, но что эти памятники, нося на себѣ всѣ черты, свойственныя греко-восточному искусству, отличаются особою художественною манерою. Итакъ, хотя въ этомъ періодѣ еще нельзя говорить о «византійскомъ искусствѣ», однако должно утвердить существованіе особаго византійскаго стиля. Конечно, терминъ «византійскій», имѣя своимъ исходнымъ пунктомъ политическій центръ Имперіи, является для этого времени настолько же условнымъ, насколько условны термины «эллинистическій» или «романскій», и только для періода IX—XII вѣковъ, когда создается и вырабатывается и все византійское искусство, онъ становится въ своемъ родѣ національнымъ. Тѣмъ не менѣе, хотя мы чаще не можемъ сказать, въ какомъ именно центрѣ Имперіи были исполнены иныя слоновыя кости и откуда шли шаблоны мозаикъ св. Софіи Константинопольской, существованіе особой художественной византійской манеры въ этотъ древній періодъ Имперіи является яснымъ фактомъ.

Правда, это древнее византійское искусство представляетъ собою въ основаніи тотъ же греко-римскій антикъ, вновь призванный къ жизни оживленіемъ силъ Имперіи въ V и особенно въ VI вѣкѣ. Далѣе, первоначальный анализъ этого стиля открываетъ въ немъ тѣ же черты греко-восточнаго искусства и его иконографіи: условную иконную композицію, сухія и безжизненныя фигуры и драпировки, яркій колоритъ, пестрыя облаченія и декоративные эффекты, и новые типы, вышедшіе изъ Александріи — грузные и массивные, съ тяжелыми оконечностями: несомнѣнно, эти типы были внесены сиро-египетскимъ Востокомъ, монашествомъ и его иконописцами. Однако, за всѣмъ тѣмъ, когда мы разсматриваемъ Ватиканскую рукопись Космы Индикоплова, или свитокъ Іисуса Навина той же библіотеки, или Вѣнскую ркп. Діоскорида, то ясно убѣждаемся въ томъ, что въ нихъ основной эллинистическій стиль, кѣмъ бы ни былъ онъ переданъ Византіи — Александріею (Космы Индикоплова) или Малою Азіею, — въ этихъ рукописяхъ уже переработанъ въ новый стиль; а такъ какъ именно послѣдній тожественъ съ поздне-византійскимъ стилемъ, какъ онъ представленъ, напр., рукописями Парижскими — Псалтырью № 139 или Григорія Богослова № 510, — то мы должны этотъ новый стиль наименовать византійскимъ. Мы видимъ въ немъ: тѣ же типы, тотъ же оригинальный овалъ лица, съ малымъ лбомъ, глубоко сидящими глазами, широкими и полными щеками юношескихъ фигуръ, и то же мощное тѣлосложеніе, съ крупными руками и ногами, съ массивнымъ костякомъ, съ южнымъ загаромъ, нерѣдко бронзово-красноватымъ тѣломъ и оливковыми тѣнями его.

Во всѣхъ миніатюрахъ проходитъ какая-то особенная напряженность темпа въ композиціи и движеній въ фигурахъ: поздній греческій образецъ, съ его утрировкою позъ и драматизмомъ движеній, и всюду разлитою страстностью въ жестахъ и взглядахъ, здѣсь не только повторенъ, но становится формулою, художественною манерою. Здѣсь же проводится вся гамма византійскаго колорита, во всей его утонченности: полутоны желтаго, зеленаго, голубого, и рядомъ глубокіе тоны темно-лиловаго, темно-синяго, красно-кирпичнаго; то сочетаніе блѣднаго жемчуга, съ его переливами, и матоваго золота, съ его блѣдными рефлексами, съ сочными и густыми фонами темнаго пурпура, которое составляетъ чудную красоту мозаикъ Равеннскихъ и Палермскихъ.

Для нашей задачи, въ частности, важна именно эта эпоха, когда былъ выработанъ вполнѣ идеальный образъ Божіей Матери, переработанный изъ восточнаго образа Богоматери діакониссы-дѣвы и благочестивой матроны, съ ея величаво-строгою фигурою, закутанною наглухо, съ головою, въ пурпурный мафорій и въ темный (синій-индиго) или тоже пурпурный хитонъ, и съ ея строгимъ, блѣднымъ ликомъ богини премудрости дѣвы Аѳины, кротко и молчаливо взирающей и на божественнаго Младенца и на тѣснящихся къ нему царей Востока. Правда, лучшіе памятники древняго византійскаго искусства скрыты пока отъ нашего взора въ мечетяхъ Константинополя и Малой Азіи, но и тѣ немногія провинціальныя копіи ихъ, которыя находимъ въ мозаикахъ Солуни, хотя бы даже не VI, но VII столѣтія, бывшаго уже вѣкомъ политическаго паденія Византіи, утраты ею всего Востока и бѣдствій самого Балканскаго полуострова, даютъ намъ понятіе о византійскомъ образѣ Богоматери, созданномъ этою эпохою.

Новооткрытыя (въ 1907 г.) мозаики церкви влкм. Димитрія въ Ѳессалоникѣ (Солуни) явились важнѣйшимъ и пока единственнымъ памятникомъ древне-византійскаго искусства того пограничнаго и слишкомъ короткаго періода, который открывается эпохою Юстиніана, а заканчивается иконоборческими императорами, т. е. охватываетъ собою немного болѣе полутораста лѣтъ. Для начальнаго, слагающагося и вырабатывающаго свой характеръ искусства было слишкомъ мало времени, чтобы въ византійскихъ мастерскихъ переработать восточную иконографію и создать собственную художественную манеру. Если же, затѣмъ, къ такимъ условіямъ прибавить и современное положеніе Константинополя, въ которомъ штукатурка еще скрываетъ древнія мозаики, то станетъ понятно, почему нынѣ во главу угла приходится ставить памятники древней Солуни.

Искусство вырабатываетъ одновременно внѣшнюю форму и содержаніе, согласуя то и другое, но всякое его начинаніе есть постепенная переработка

предыдущаго образца, въ которомъ форма и содержаніе закрѣплены взаимно, давая стиль и характеръ или типъ. Памятники представляютъ новую работу въ той или другой области — формы или содержанія, — и церковь влкм. Димитрія, наполненная мозаиками, является памятникомъ весьма сложнымъ, въ особенности, если принять мнѣніе, что она украшена мозаиками въ различныя эпохи, отъ V или VI в. по X или даже XI в. Какъ извѣстно, вопросъ о вѣкѣ этихъ мозаикъ доселѣ только поставленъ и притомъ исключительно на почвѣ толкованія одной (рис. 236) надписи[1]: ἐπὶ χρόνων Λέοντος ἡβῶντα βλέπεις καυθέντα τὸ πρὶν τὸν ναὸν Δημητρίου. Одни думаютъ видѣть здѣсь въ Львѣ императора Льва Исавра и, слѣдовательно, относятъ почти всѣ мозаики колоннады къ VIII столѣтію, тогда какъ другіе, находя невозможнымъ появленіе ряда священныхъ изображеній при Львѣ Исавряninѣ, предлагаютъ принимать Льва, какъ имя извѣстнаго въ Солуни епарха, при которомъ сгорѣвшая въ началѣ VII вѣка (629—634, при нападеніи славянъ) базилика была возобновлена; пожаръ этотъ былъ описанъ уже архіеп. Іоанномъ, жившимъ до 649 года, а перестройка церкви была начата, по свидѣтельству житія влкм. Димитрія, тотчасъ послѣ пожара и, вѣроятно, скоро закончена. Можно полагать, однако, что мозаики не были исполнены разомъ, а потому ихъ исполненіе могло затянуться на все VII столѣтіе, а затѣмъ вновь начаться въ IX вѣкѣ, послѣ иконоборческаго періода; относить же какія-либо мозаики къ VIII вѣку въ предѣлахъ самой Византіи болѣе чѣмъ рискованно.

Очевидно, что историческихъ данныхъ для болѣе точнаго хронологическаго опредѣленія мозаикъ мы не имѣемъ и должны идти путемъ стилистическаго разбора. Но, сравнивая мозаики церкви Димитрія съ Равенскими, мы неизбѣжно приходимъ къ выводу, что въ нихъ нѣтъ работъ не только V, но даже и VI вѣка (по крайней мѣрѣ, юстиніановскаго періода). Мы нигдѣ уже не находимъ здѣсь той скульптурной манеры драпировать фигуры, какую знаемъ въ церквахъ Равенны V и начала VI вѣка, какъ напр. въ церкви св. Аполлинарія Новаго. Здѣсь рисунокъ одеждъ небреженъ и сведенъ къ немногимъ темнымъ линіямъ, покрывающимъ одноцвѣтный наборъ фигуры кубиками; контуры оконечностей — рукъ и ногъ — наиболѣе напоминаютъ манеру Римскихъ мозаикъ временъ папы Іоанна VII (705—707), напр. въ церкви S. Maria in Cosmedin. Отъ сухой, напоминающей гравюру, манеры Равенскихъ мозаикъ церкви св. Аполлинарія Новаго и св. Виталія,

---

1) Акад. Θ. И. Успенскаго: *Изв. Русск. Арх. Института въ Константинополѣ*, XIV, 1, 1909, стр. 25—29; O. Tafrali, Sur les réparations au VII-e s. à l'église de S. D., *Revue Arch.*, 1909, II, p. 381—6; Ch. Diehl, *Comptes-rend. de l'Acad. d. Sn.*, 1911, p. 25.



236. Мозаика въ церкви влкм. Димитрія въ Солуни.



VI. Мозаика въ храмѣ вм. Димитрія въ Солуни.

здѣсь не осталось даже воспоминанія, и если съ чѣмъ можно сравнивать наши мозаики, то развѣ съ росписью собора Паренцо. Но, затѣмъ, здѣсь мы находимъ другую, болѣе пышную и, скорѣе всего, болѣе восточную манеру — въ пестрыхъ одеждахъ и въ обиліи украшеній. Пестрыя ткани женскихъ одеждъ повторяются и разнообразятся на мужскихъ одеждахъ и облаченіяхъ: здѣсь видимъ черныя, коричневыя, даже синія кампагіи — кожаныя, мягкія гетры или сапоги, при патриціанскихъ пестрыхъ мантіяхъ. Особенно выдаетъ эпоху пурпуръ въ одеждѣ молитвенно стоящей Божіей Матери (деисуснаго или халкопратійскаго типа, о чемъ см. ниже): какъ увидимъ ниже, онъ приближается уже къ Римскимъ мозаикамъ VII вѣка. Синяя верхняя мантія Божіей Матери, сидящей на тронѣ, также говоритъ за позднѣйшее время, а фигуры ангеловъ, ее окружающихъ, наиболѣе близки къ типамъ Ват. рукописи Космы Индикоплова: въ движеніи фигуры святого справа отъ Божіей Матери легко можно также усмотрѣть характерныя черты рисунка въ кодексѣ Рабулы. Но наиболѣе близкимъ по краскамъ памятникомъ является мозаика Кипрской церкви Панагіи Ангелоктисты: здѣсь именно мы находимъ зеленыя полосы почвы, рядомъ съ золотымъ фономъ, тотъ же пурпуръ на одеждѣ Божіей Матери и золотныя ткани одеждъ у Младенца, и ту же фактуру тѣней и контуровъ. Такимъ образомъ, главный контингентъ мозаикъ церкви влкм. Димитрія относится къ первой половинѣ VII вѣка и, какъ увидимъ ниже, вполнѣ объясняется мѣстомъ и назначеніемъ ихъ.

На двухъ столбахъ, по правую и лѣвую сторону абсиды, четыре иконнаго типа мозаики представляютъ: влкм. Димитрія съ ктиторами — Леонтіемъ и епископомъ, св. Сергія, Димитрія съ двумя юными фигурами и, наконецъ, Божію Матерь съ неизвѣстнымъ святымъ мужемъ въ нимбѣ. Подъ первою мозаикою имѣется надпись: κτίστας θεωρεῖς τοῦ πανενδόξου δόμου ἐκεῖθεν ἔνθεν μάρτυρος Δημητρίου τοῦ βάρβαρον κλύδωνα βαρβάρων στόλων μετατρέποντος καὶ πόλιν λυτρουμένου. Подъ изображеніемъ Божіей Матери со святымъ читается: ...ον (δῶρον или δόμον) ἀνθρώποις ἀπελπισθεὶς παρὰ δὲ τῆς σῆς δυνάμεως ζωοποιηθεὶς καὶ εὐχαριστῶν ἀνεθέμην. Согласно надписи, первую мозаику надо отнести къ VII вѣку, мозаику же съ изображеніемъ Божіей Матери относятъ по стилю къ позднѣйшему времени, къ X или даже XI вѣку; вѣрнѣе относить къ IX вѣку, принимая во вниманіе упадочный рисунокъ, крайній схематизмъ пропорцій (особенно у Божіей Матери), контуры вмѣсто тѣневыхъ моделлировокъ и общее сходство съ мозаиками купола св. Софіи, при чемъ, однако, въ иконной мозаикѣ церкви Димитрія употреблены иныя, сочныя краски и поэтому выполнены изъ цвѣтной смальты, а не шиферными кубиками, какъ обширная и декоративная мозаика купола.

Историческій интересъ сосредоточивается на мозаикахъ колоннады и заключается въ первомъ выступленіи собственно византійскаго искусства. Уже первые шаги его отличаются стильностью; всюду наблюдается цѣльность манеры, которая зависитъ какъ отъ усвоенія греко-восточнаго стиля, такъ и отъ собственнаго — явно, существовавшаго ранѣе — мастерства.

Въ особомъ мѣстѣ настоящей книги мы уже говорили о тѣхъ обѣтныхъ образахъ Божіей Матери, которые, по установившемуся весьма рано христіанскому обычаю, заказчики и ихъ семьи исполняли въ различныхъ мѣстахъ храмовъ, надъ могилами ихъ умершихъ или возлѣ нихъ, или даже только въ память о нихъ, а также ради испрошенія божественнаго покровительства ихъ дѣтямъ и семьямъ. По нѣкоторымъ соображеніямъ можно думать, что этотъ христіанскій обычай родился или окончательно сложился въ IV и V вѣкахъ въ Св. Землѣ, прежде въ небольшихъ надгробныхъ часовняхъ (мартиріяхъ), а затѣмъ и въ самихъ храмахъ Іерусалима, Виѳлеема, Назарета и пр., т. е. тамъ, гдѣ самая близость священныхъ реликвій, мощей или только воспоминаній дѣлала нагляднымъ подобное обращеніе. Отсюда, какъ увидимъ впослѣдствіи, церкви, строившіяся надъ останками наиболѣе чтимыхъ святыхъ, особенно вызывали этотъ благочестивый обычай. Церковь влкм. Димитрія Солунскаго въ древней Солуни являлась въ Византіи первою въ этомъ ряду, если не по времени, то по своему значенію[1]). И, дѣйствительно, открытіе части ея мозаикъ въ концѣ 1907 года обнаружило рядъ памятниковъ подобнаго характера. Мозаики эти выполнены на внутреннихъ стѣнахъ сѣвернаго нефа, протягивающихся надъ среднею колоннадою этого нефа, а также на столбахъ, отдѣляющихъ алтарь отъ средняго нефа, и на западной стѣнѣ, надъ входною дверью. Здѣсь, рядомъ съ влкм. Димитріемъ, Божіею Матерью и другими мѣстными святыми, представлены въ молитвенныхъ положеніяхъ прибѣгающія къ нимъ и подводимыя лица, съ ихъ семьями, и очевидно[2]), что мы имѣемъ здѣсь дѣло съ частными заказами, для которыхъ церковное управленіе предоставило второстепенныя въ декоративномъ смыслѣ мѣста, не требуя одинаковаго способа выполненія. Иные заказчики могли быть церковными ктиторами, другіе прихожанами, третьи вовсе посторонними людьми, но получившими по тѣмъ или другимъ

1) Правда, извѣстный Болландистъ Delehaye и въ новомъ своемъ сочиненіи о «началахъ культа мучениковъ» (Delehaye, Hippolyte, S. I. Les origines du culte des martyrs. 1912) вновь указываетъ на историческія неясности началъ почитанія влкм. Димитрія: въ древнѣйшихъ спискахъ извѣстенъ мученикъ Димитрій діаконъ, но въ Сирміи, а не въ Ѳессалоникѣ, и Леонтій, префектъ Иллиріи, построилъ двѣ базилики во имя Димитрія въ обоихъ городахъ: въ одной были мощи, въ другой окровавленныя одежды мученика, и, по мнѣнію Делегэ, въ Ѳессалоникѣ хранились именно послѣднія.

2) Ch. Diehl. Les mos. de S. D. de Salonique. *Acad. d. Inscr. Comptes-rend.*, 1911, p. 25.

причинамъ мѣсто для выполненія молитвеннаго образа. Точное тому доказательство заключается въ томъ, что изображеніе самого влкм. Димитрія повторяется на открытыхъ въ церкви мозаикахъ болѣе 10 разъ. Далѣе, на стѣнахъ церкви влкм. Димитрія имѣется пять изображеній Богоматери, и разсмотрѣніе ихъ въ хронологическомъ порядкѣ является чрезвычайно важнымъ, хотя взаимная близость мозаикъ по эпохамъ и извѣстная ремесленность исполненія затрудняютъ, для не видавшаго оригиналовъ, задачу указать между ними болѣе ранніе и позднѣйшія, за исключеніемъ развѣ древнѣйшихъ и наиболѣе поздней (въ изд. Ѳ. И. Успенскаго таблица XIV— Богородица съ неизвѣстнымъ святымъ).

Въ виду оригинальности назначенія самихъ мозаикъ и ихъ композиціи, мы, прежде чѣмъ говорить о стилистическихъ ихъ особенностяхъ, остановимся на анализѣ содержанія ихъ и типовъ.

1. Наиболѣе типичной мозаикой считаемъ изображеніе (рис. 236, табл. VI) Богородицы, стоящей между двумя архангелами. Какъ мы знаемъ, на боковыхъ нефахъ въ церквахъ христіанскаго Востока и Запада въ VI и VII столѣтіяхъ привычно изображалось шествіе святыхъ мужей ко Спасителю и женъ къ Дѣвѣ Маріи, при чемъ Спаситель и Богоматерь изображались въ центральной абсидѣ. Въ настоящемъ случаѣ, въ церкви влкм. Димитрія центральнымъ изображеніемъ была, вѣроятно, мозаика Спасителя, и поэтому на стѣнѣ колоннады стало возможнымъ представленіе Божіей Матери, какъ бы идущей по направленію къ Спасителю и молитвенно умоляющей Его о благословеніи семьи, здѣсь же изображенной. Въ то же самое время, однако, подъ ногами Божіей Матери замѣчается четыреугольный пьедесталъ, осыпанный драгоцѣнными камнями и покрытый позолотою, да и сама Божія Матерь собственно не идетъ, а только дѣлаетъ шагъ по направленію ко Христу; она смотритъ даже не налѣво, а направо и нѣсколько взадъ, но одна протянутая, а другая поднятая рука свидѣтельствуютъ о ея заступническомъ моленіи. Мафорій, покрывающій ее съ головою, поверхъ голубоватаго чепца, а также и хитонъ, сдѣланы изъ темно-лиловой пурпурной ткани, расцвѣченной красноватыми точками. Изъ-подъ мафорія виденъ спущенный длинный платъ, въ видѣ какъ бы орарія, о которомъ намъ пришлось говорить и въ западныхъ памятникахъ VIII вѣка. Замѣчательно, что рисовальщикъ сумѣлъ сохранить торжественное положеніе Божіей Матери, обставивъ ее съ обѣихъ сторонъ двумя архангелами, которые на этотъ разъ стоятъ не по сторонамъ трона, а только по сторонамъ самой Божіей Матери, подводя къ ней молодую чету патриціанскаго рода, при чемъ жена обѣими руками подноситъ къ Божіей Матери своего ребенка. Это иконописное представленіе (какъ и другія въ этой церкви) любопытно реальностью изображенной семьи,

несмотря на то, что фигуры ея даны здѣсь въ уменьшенномъ размѣрѣ. Молодой патрицій, въ золоченой нижней одеждѣ и серебристой хламидѣ, вытканной ромбами, съ цвѣточками, при всей схематичности фигуры, замѣчательно реальный типъ: такъ характерны его черты лица, шапка свѣтло-каштановыхъ волосъ, пятна румянъ на блѣдныхъ щекахъ, робкій взглядъ, подобострастное движеніе обѣихъ рукъ, слегка поднятыхъ подъ мантіею, и тихія движенія фигуры. Въ уборѣ его молодой жены чрезвычайно характерны пурпурный повой и на немъ золотая діадема съ перекрестьемъ по волосамъ, и мафорій серебристой ткани свѣтло-пепельнаго цвѣта, покрывающій всю фигуру съ головою: характеренъ и типъ женскій, напоминающій эллинистическіе портреты, и жемчужная койма вокругъ головы. Мальчикъ на рукахъ матери одѣтъ также въ серебристый хитонъ съ украшеніями и въ малиновую мантію, застегнутую фибулой на груди. По стилистическимъ чертамъ настоящая мозаика весьма близка къ кодексу Рабулы и Равеннскимъ мозаикамъ VI вѣка, но по извѣстной сочности красокъ значительно превосходитъ эти образцы. Сравнительно съ нею, Равеннскія мозаики являются искусствомъ провинціальнымъ, грубо ремесленнымъ мастерствомъ, въ которомъ, ради дешевизны производства, уже многое упрощено и отсутствуютъ полутоны и красивыя пятна. Въ то же самое время настоящая мозаика значительно отошла отъ парадныхъ образцовъ, какіе находимъ, напримѣръ, въ женскихъ фигурахъ церкви св. Аполлинарія Новаго въ Равеннѣ, и является работою болѣе небрежной, хотя и болѣе близкою къ свободному живописному мастерству. Таково вообще для VI—VIII столѣтій отношеніе восточнаго мастерства, имѣвшаго въ своей средѣ искусство Александріи, къ западному—провинціальному—ремеслу. Всего вѣроятнѣе, что настоящая мозаика есть произведеніе начала VII вѣка, но нельзя было бы поручиться, что она не можетъ относиться и къ концу вѣка, хотя византійское искусство испытало тогда рѣзкій упадокъ, подъ вліяніемъ тяжелаго политическаго положенія.

Помимо художественнаго типа, наша мозаика предлагаетъ еще любопытную иконографическую тему, которую, къ тому же, мы встрѣчаемъ по времени пока впервые: стоящая въ молитвенной позѣ Божія Матерь находится какъ бы рядомъ со Спасителемъ, умоляя Его за людей, но Спаситель представленъ въ алтарѣ, по сторонамъ же Богоматери, въ торжественномъ предстояніи, изображены ангелы и семья прибѣгающихъ съ мольбою. Очевидно, исполнитель заказа имѣлъ въ своемъ иконномъ собраніи такой иконный типъ: послѣдній извѣстенъ намъ именно въ византійской иконографіи, какъ Константинопольскій чудотворный образъ Халкопратійской Божіей Матери. Типами новаго византійскаго искусства являются также и ангелы,

съ ихъ вдохновенными лицами, серебряными хитонами и золотыми мантіями. Иконописцу оставалось только размѣстить нарисованную имъ семью.

2. Не менѣе характерно для начинающаго византійскаго искусства и обычное мозаическое (рис. 237 и 238, табл. VII) изображеніе Божіей Ма-



237. Мозаика въ церкви влкм. Димитрія въ Солуни.

тери на тронѣ, съ Младенцемъ передъ нею на колѣнахъ, исполненное въ церкви влкм. Димитрія по заказу же, надъ одною изъ аркадъ. Такъ какъ, по установившимся пока соображеніямъ, мозаики принадлежатъ VII столѣтію, то является особенно труднымъ опредѣлить точно эпоху именно этого изображенія, повторяющаго, конечно, принятый въ этомъ періодѣ типъ. Изображеніе отличается замѣчательною иконностью (вѣроятно, вообще боль-

шинство изображеній церкви Димитрія исполнены съ картоновъ или по иконнымъ доскамъ: фигура Богоматери помѣщена вплотную, во всю ширину арочнаго промежутка или колонны, а потому оба архангела представлены



237. Мозаика въ церкви св. Димитрія въ Солуни.

не вполнѣ по сторонамъ Божіей Матери, но частью сзади ея, какъ бы выходящими изъ за трона, что напоминаетъ скульптурные мотивы VI вѣка.



VII. Мозаика въ храмѣ вм. Димитрія въ Солуни.

Далѣе, всѣ фигуры изображены лицомъ къ зрителю, но головы архангеловъ обращены къ Божіей Матери, и только она сама и Младенецъ смотрятъ на молебщика. Тронъ представляетъ извѣстную лирообразную форму спинки и покрытъ большою подушкою. Божія Матерь придерживаетъ Младенца обѣими руками, слегка касаясь Его у лѣваго плеча и праваго колѣна. Она закутана вся съ головою въ пурпурный (темно-индиговый) мафорій, и волосы по краю лба прикрыты шелковымъ цвѣтнымъ чепцомъ, полосы котораго идутъ, какъ на убрусѣ, поперекъ плата. Типъ Божіей Матери—древнѣйшаго характера, съ тонкимъ оваломъ, тонкимъ носомъ, крохотнымъ ртомъ и большими глазами, тогда какъ лики архангеловъ и ихъ драпировки представляютъ уже характеръ средины или начала второй половины VII столѣтія.

По обѣимъ сторонамъ этой иконы широко и типично развито обѣтное или вотивное обращеніе, получающее и особо косвенное для насъ значеніе. Во первыхъ, на томъ же полѣ, но повыше и въ меньшемъ размѣрѣ, представлены: юный святой, подводящій молодого мужчину къ группѣ Божіей Матери, и справа другой святой, стоящій въ молитвенной позѣ, воздѣвъ обѣ руки. Первый безбородый, второй съ небольшою бородкою клиномъ. Что обѣ эти фигуры представляютъ святыхъ, видно по ихъ нимбамъ, а также и по тому, что одинъ изъ нихъ подводитъ мужчину къ Богоматери. Обѣ фигуры облачены въ патриціанскія мантіи, и такъ какъ оба взаимно связаны и, затѣмъ, типично различаются возрастомъ—одинъ помоложе, другой постарше,—то всего скорѣе приходитъ на мысль видѣть въ нихъ двоицу святыхъ безмездныхъ врачей, Косму и Дамiана, при чемъ возможно, что заказчикъ носилъ имя Дамiана и исполнилъ икону по случаю своего выздоровленія отъ тяжелой болѣзни. Это тѣмъ болѣе кажется возможнымъ, что жена заказчика представлена внѣ этой группы, направо, подъ медальонами святыхъ женъ. Изъ святыхъ женъ, изображенныхъ въ медальонахъ, двѣ даже названы: св. Пелагія и св. Матрона: именно подъ послѣднею находится портретъ молодой патриціанки. Св. Пелагія, вѣроятно, извѣстная (8 окт.) по легендарности ея почитанія, обращенная едесскимъ епископомъ Нонномъ (скончалась около 461 года), а Матрона дѣва, Солунская мученица (27 марта), стала почитаться особенно со времени открытія ея мощей, въ концѣ VI вѣка.

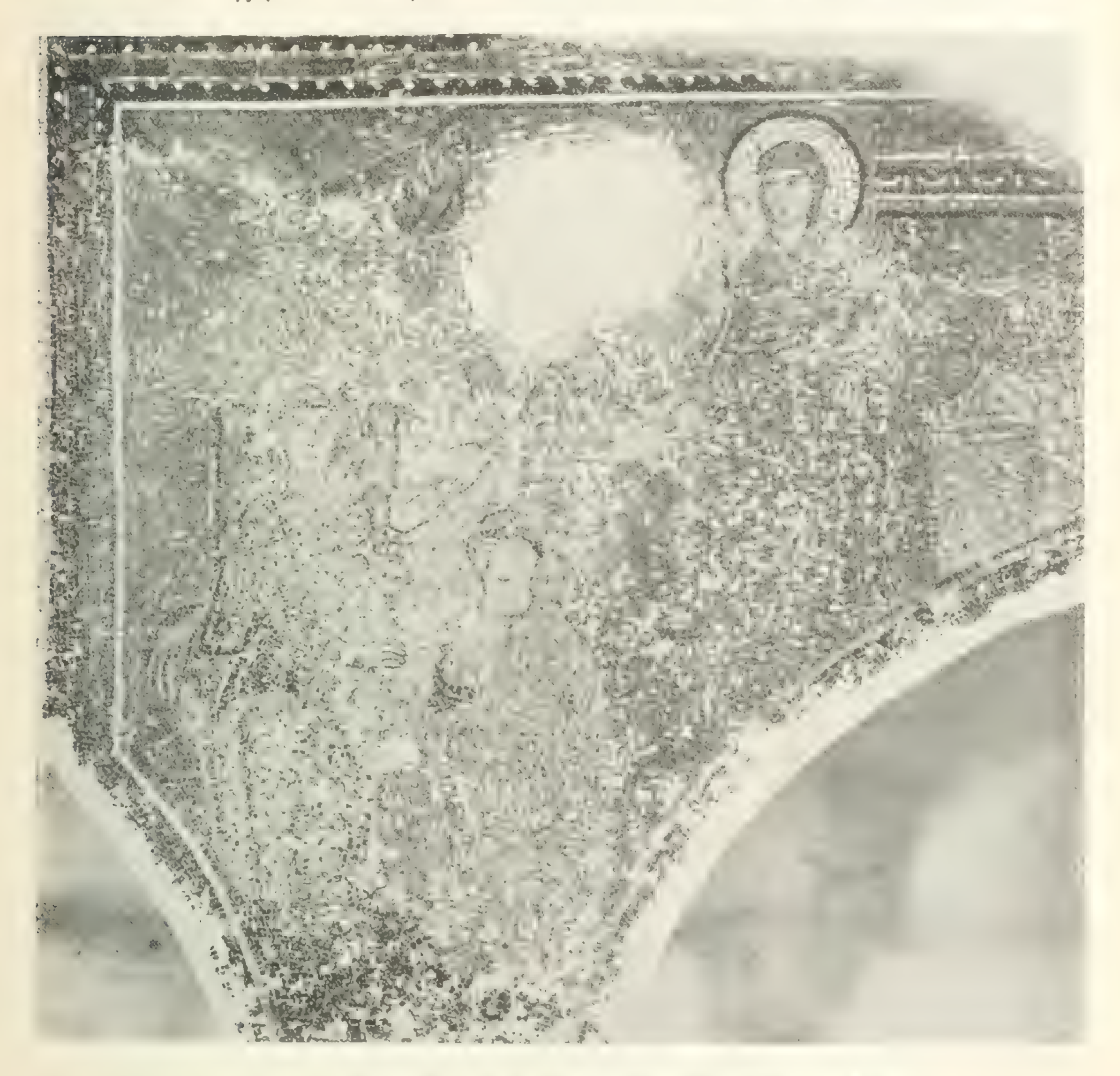
Въ исполненіи мозаики чувствуется ремесленная небрежность, свойственная стилю конца седьмого и начала восьмого вѣковъ, притомъ особенно въ контурахъ, едва намѣченныхъ и совсѣмъ не разработанныхъ. Такъ, напр., изображенія заказчиковъ являются почти тѣнями людей: одежды лишились складокъ, и самые иконописные типы переданы часто съ разными грубыми промахами. Оба ангела, съ разсчетомъ на живость, представлены какъ бы

выходящими изъ-за трона Божіей Матери (ср. подобное же положеніе на скульптурахъ VI столѣтія) и какъ бы обращаются за приказаніями къ ней: въ то же время, имѣя въ одной рукѣ скипетры-мѣрила, другою рукой они держатся за шпилеобразную верхушку кресла, за которымъ полускрыты. Въ настоящемъ иконописномъ типѣ сохранена еще простая и ясная скульптурная композиція, но за то, сравнительно съ предыдущей мозаикой, передано въ ней все уже обезцвѣченнымъ. Такъ, напримѣръ, всѣ одежды Божіей Матери окрашены въ общій индиговый оттѣнокъ, а не въ испещренный пурпуръ; далѣе, драпировки представлены въ немногихъ очеркахъ и линіяхъ, не передающихъ уже совсѣмъ ни формъ тѣла, ни движеній рукъ и ногъ, а затѣмъ и самые типы также упрощены до состоянія общей схемы, неразличимой для мужского и женскаго лица, коль скоро оно молодое. Единственная блестящая техническая сторона мозаики заключается въ обиліи серебряныхъ кубовъ, которыми исполнены всѣ блики на одеждахъ архангеловъ, а также и нимбы.

3. Въ третьей мозаикѣ (рис. 239) Божія Матерь носитъ уже позднѣйшія черты, хотя иконописный типъ ея отвѣчаетъ тому же образу Заступницы, какой мы разбирали въ первой древнѣйшей мозаикѣ. Характерно, что рядомъ съ образомъ стоящей Божіей Матери Заступницы, изображенъ саркофагъ, который, повидимому, указываетъ на моленіе объ умершихъ. Затѣмъ, тутъ же представленъ влкм. Димитрій, принимающій заказчиковъ и также просящій за нихъ движеніемъ своихъ рукъ: онъ помѣщенъ ниже Божіей Матери, но сидящимъ на престолѣ. Весь общій характеръ изображенія самой Божіей Матери близко напоминаетъ обычный византійскій типъ, какъ онъ извѣстенъ намъ съ IX вѣка, и поэтому рѣшительно отходитъ отъ сиро-египетскаго образца предыдущихъ изображеній.

4. Наконецъ, въ церкви влкм. Димитрія имѣется образъ Божіей Матери (рис. 240) въ крайне любопытномъ сочетаніи: съ изображеніемъ неизвѣстнаго святого, стоящаго лицомъ къ зрителю и молящагося, воздѣвъ руки, на фонѣ зданія или стѣны. Богоматерь представлена въ профиль, обратившеюся со своимъ моленіемъ и заступничествомъ къ Спасителю, изображенному по грудь въ небѣ и пріемлющему ея прошеніе, начертанное на свиткѣ. Академикъ Ѳ. И. Успенскій, объясняя мозаику чудомъ исцѣленія префекта Маріана, дѣлаетъ предположеніе, что въ этой композиціи мы имѣемъ копію съ картины, нѣкогда находившейся внѣ храма, послѣ того какъ оригиналъ, при передѣлкѣ храма въ концѣ VII или въ началѣ VIII столѣтія, былъ уничтоженъ. Такое свое заключеніе онъ основываетъ на трехъ пунктахъ: на надписи, на текстѣ въ актахъ влкм. Димитрія и на помѣщеніи Божіей Матери

рядомъ съ Маріаномъ. Для нашей темы важенъ въ особенности послѣдній пунктъ, но, по его зависимости въ настоящемъ случаѣ отъ двухъ предыдущихъ, необходимо остановиться на всѣхъ трехъ пунктахъ. Надпись гласитъ слѣдующее: ...ον ἀνθρώποις ἀπελπισθεὶς παρὰ δὲ τῆς σῆς δυνάμεως ζωοποιηθεὶς καὶ εὐχαριστῶν ἀνεθέμην—«я, покинутый людьми, какъ безнадежный, но



239. Образъ Божіей Матери въ мозаикѣ церкви влкм. Димитрія въ Солуни.

оживленный твоей силою и благодарный, приношу въ даръ...» Что̀ приносится въ даръ, въ греческомъ текстѣ — первое слово, и какъ разъ его недостаетъ; его можно читать: δόμον — по мнѣнію Ѳ. И. Успенскаго, и



240. Мозаика въ церкви влкм. Димитрія въ Солуни.

δῶρον, и оба чтенія совершенно возможны, такъ какъ въ греческомъ словѣ ἀνεθέμην заключается общее значеніе: посвящаю, приношу въ даръ божеству. Акты передаютъ, что Маріанъ въ тяжкой болѣзни, когда не помогали ему никакіе врачи, искалъ помощи въ храмѣ Великомученика и получилъ исцѣленіе. Затѣмъ, на фонѣ настоящихъ фигуръ представлена стѣна съ дверью, и это даетъ поводъ издателю заключать, что первоначально это изображеніе было наружнымъ, такъ какъ прочія мозаики никакого архитектурнаго фона не даютъ и представляютъ, по выраженію автора, подобіе спущенныхъ надъ колоннадами завѣсъ, съ вышитыми на нихъ фигурами. Но въ настоящемъ случаѣ мы имѣемъ дѣло съ новымъ иконописнымъ пошибомъ, распространившимся въ византійскомъ искусствѣ въ концѣ VIII и началѣ IX столѣтія. Нагляднымъ свидѣтельствомъ этого пошиба являются многочисленныя миніатюры Ватиканскаго Менологія, на которыхъ изображаемые святые обыкновенно стоятъ передъ монастырскими или городскими стѣнами или оградами. Наконецъ, издатель находитъ, что нѣкоторая часть картины, а именно изображеніе Богородицы въ молитвенномъ положеніи, не имѣетъ отношенія къ Маріану, приносящему благодарность Богу и Великомученику, такъ какъ здѣсь нельзя усматривать ходатайства «въ пользу предстоящаго сановника и отношенія къ подписи, которая должна выражать смыслъ всей композиціи». Мы, напротивъ, находимъ не только прямое отношеніе, но и особенно яркій смыслъ въ изображеніи Богоматери. Значеніе этого изображенія выясняется, какъ говоритъ самъ издатель, изъ надписи на ея свиткѣ, которая читается такъ: «Моленіе. Господи Боже, внемли гласу моленія моего, ибо я молюся за міръ». Мы имѣемъ въ настоящемъ случаѣ древнѣйшее изображеніе Божіей Матери Заступницы и въ то же время живое изображеніе молитвы, приносимой на землѣ и достигающей Главы церкви небесной. Передъ нами наглядное объясненіе того, какъ возникъ образъ Божіей Матери Заступницы, стоящей въ профиль и обращенной ко Христу. Образъ этотъ мы знаемъ въ мозаикахъ (Кахріе Джами, Арта), иконахъ (наша Боголюбская и др.), миніатюрахъ, во множествѣ обѣтныхъ, вотивныхъ, надгробныхъ и тому подобныхъ темахъ и, наконецъ, въ сложеніи композиціи Деисуса. Въ виду всего этого, замѣчаніе издателя мозаикъ церкви Димитрія, что нельзя найти объясненія тому обстоятельству, что изображеніе Божіей Матери на этихъ мозаикахъ занимаетъ такое видное мѣсто, устраняется само собою иконописными пріемами, которые держатся изображеній, понятныхъ зрителямъ. Нѣтъ нужды предполагать, что Божія Матерь заступила здѣсь мѣсто какого либо античнаго олицетворенія, находившагося въ наружной мозаикѣ, какъ то предполагаетъ авторъ, указывая въ риторическомъ текстѣ «жену Евтаксію, величественной

наружности, на золотомъ тронѣ сидящую и видѣнную во снѣ рядомъ съ влкм. Димитріемъ». Наконецъ, видѣть въ мужѣ рядомъ съ Божіей Матерью самого Маріана мы считаемъ невозможнымъ, такъ какъ онъ представленъ въ нимбѣ, какъ святой.

Но кто именно этотъ святой мужъ въ нимбѣ, стоящій рядомъ съ Божіей Матерью, пока нельзя сказать съ увѣренностью, хотя по тожеству фигуры съ образомъ святого въ другой мозаикѣ церкви, что̀ надъ аркою, мы готовы видѣть здѣсь врача безмездника Косму. Возможно, что именно Маріану принадлежитъ эта мозаика, но онъ не назвалъ и не изобразилъ себя, а принесъ благодарное моленіе, изобразивъ Божію Матерь Заступницу и обозначивъ образомъ святого врачевателя [1]) чудо своего исцѣленія, а въ надписи обращается къ тому же Димитрію, силою котораго былъ исцѣленъ.

Законченная здѣсь первая часть нашего сочиненія охватила первые восемь вѣковъ христіанства, или такъ называемую «древне-христіанскую эпоху искусства», въ которой ясно обозначились два періода: древнѣйшій, или римскій, и греко-восточный, открывающійся уже во второй половинѣ IV вѣка. Въ недавнее время, подъ вліяніемъ обширныхъ и непрерывно шедшихъ открытій «міра» римскихъ катакомбъ, первые восемь вѣковъ христіанской эры считались эпохою столько же цѣльною и самодовлѣющею, сколько и важнѣйшею въ жизни христіанскаго искусства. Нынѣ, какъ, съ одной стороны, стало ясно, что различныя вѣтви древне-христіанскаго искусства протягиваются почти до XII вѣка и даютъ жизнь многимъ мѣстнымъ началамъ, такъ, съ другой, сталъ невозможенъ господствовавшій дотолѣ взглядъ, будто древне-христіанское искусство является намъ законченнымъ цѣлымъ. Такъ, исторія иконографическихъ типовъ Богоматери въ этомъ періодѣ представляется только началомъ, завязью собственно иконографіи. Мы видѣли, что до средины V вѣка иконографія Божіей Матери ограничивалась исключительно сюжетами «повѣствовательнаго» характера: никакихъ «типовъ» Божіей Матери и даже никакихъ «иконныхъ» изображеній ея не существовало, и мы имѣли случай не разъ показать, что это зависѣло вовсе не отъ недостатка религіознаго почитанія, но отъ самого характера искусства того времени и отсутствія «иконной» потребности въ

---

1) Ср. тотъ же типъ Космы въ современной фрескѣ церкви S. Maria Antiqua: Gruneisen, l. c., fig. 125.

древнѣйшую эпоху. Самая символика и привычка къ аллегоріямъ и олицетвореніямъ не давала ни иконныхъ, ни моленныхъ мотивовъ и типовъ. До средины V вѣка нельзя говорить о типѣ Богоматери: мы видимъ въ повѣствовательныхъ сюжетахъ евангелія то юную мать, то пожилую матрону, и даже въ мозаикахъ церкви Св. Маріи Маджіоре Божія Матерь представлена юною патриціанкою. Не отличаются изображенія Божіей Матери и въ образѣ Оранты отъ другихъ «Орантъ», какъ напр. св. Агніи: образъ Богоматери представляетъ въ «Орантѣ Дѣвѣ» тѣ же общія черты кроткой простоты, непритязательности и внутренней чистоты. Изъ этихъ трогательныхъ чертъ не слагается однако иконографическаго типа, такъ же какъ вмѣстѣ съ образомъ чинной матроны въ «Поклоненіи волхвовъ» не получается въ то же время характерной въ художественномъ представленіи личности.

За неимѣніемъ высшихъ способовъ художественнаго представленія внутреннихъ чертъ и въ силу необходимости отмѣтить высокое духовное содержаніе въ образѣ обиходномъ, искусство, согласно съ своимъ вообще пониженнымъ — своего рода кустарнымъ — уровнемъ, стремится выдѣлить этотъ образъ изъ обиходнаго представленія матроны путемъ внѣшнихъ аттрибутовъ величія: царственнаго облаченія, вѣнца, креста-скипетра и пр.

Но завязь истиннаго типа и духовнаго образа Божіей Матери ясно предстаетъ въ греко-восточномъ искусствѣ V—VI столѣтій на почвѣ церковно-общественнаго, высоко чтимаго типа «діакониссы», типа строгаго и возвышеннаго, и, вмѣстѣ съ тѣмъ, простого и любвеобильнаго, какъ образа состраданія къ страждущимъ людямъ. Конечно, и въ этой средѣ типу Божіей Матери не довелось еще обособиться и выработать личныя черты, и только на дальнѣйшемъ пути этого типа, уже въ Византіи, мы должны встрѣтить образъ Одигитріи. Это былъ, одновременно, и наиболѣе торжественный образъ, и моленная икона, ставшая впослѣдствіи «палладіемъ» византійскаго государства, но это значеніе ея и самый ея характеръ выработаны уже византійскимъ образомъ, а не его сирійскимъ прототипомъ, и, стало быть, послѣ художественной его переработки и въ средѣ государственнаго центра.

Итакъ, исторія иконографическаго типа Божіей Матери научаетъ насъ, что пути искусства столь же просты и естественны, какъ и другія стороны историческаго движенія, и что его типы въ точкѣ отправленія столь же реальны и берутся изъ окружающей дѣйствительности: но разработка этой реальной основы приходитъ только вмѣстѣ съ личнымъ художественнымъ подъемомъ въ обществѣ, когда личное творчество ищетъ одухотворить, осмыслить реальную форму, которая, со вложеніемъ въ нее опредѣленной мысли, образуетъ

духовный типъ или такъ называемый идеалъ. Вмѣстѣ съ тѣмъ, изъ даннаго иконографическаго процесса мы извлекаемъ опредѣленный историческій законъ преемства и послѣдовательности: ни одна появившаяся форма не исчезаетъ безслѣдно, если она однажды подверглась художественной обработкѣ: типъ служитъ основою дальнѣйшаго развитія и художественнаго претворенія; такимъ образомъ, иконографія представляетъ какъ-бы наглядное выраженіе того духовнаго содержанія, которое создается художественнымъ развитіемъ народа или страны.

1913 года. Апрѣль.

ОГЛАВЛЕНІЕ.

РИСУНКИ ВЪ ТЕКСТѢ.

РИС. СТР.

ЦВѢТНЫЯ ТАБЛИЦЫ.

Иконографическій указатель.

Предметный указатель.

ЗАМѢЧЕННЫЯ ОПЕЧАТКИ И ДОБАВЛЕНІЯ.

Страница.	*Строка.*	*Напечатано.*	*Слѣдуетъ читать.*
10	7 сверху	Munoz	Muñoz
23	6 снизу	арены	катакомбы (O. Marucchi. Guida del cimitero di Priscilla, 1908, p. 39)
26	2 сверху	снимку	снимку (по ближайшемъ осмотрѣ фрески, снимокъ оказался достаточно точнымъ)
48	подпись подъ рисункомъ	но рис.	по рис.
82	» » »	Максимина.	Максимина
97	» » »	серебрянномъ	серебряномъ
111	16 снизу	представлена здѣсь	представлена здѣсь какъ служительница
—	13 »	у храма	у дома
122	3 сверху	Іоанна VIII	Іоанна VII
162	2 снизу, примѣчаніе	at Saggara	à Saqquara
176	2 » »	Manuël	Manuel
335	12 сверху	корона а	корона, а

Дополненіе къ стр. 23-й:

Фреска въ катакомбѣ Прискиллы украшаетъ сводъ галлереи, а не капеллы или крипты или «кубикула» въ собственномъ смыслѣ слова, и, какъ сказано было выше, находится надъ двойнымъ рядомъ «локуловъ» или могилъ, въ боковой стѣнѣ галлереи. Но позднѣе этихъ могилъ, въ углубленной здѣсь и расширенной—почему у археологовъ и въ указателяхъ катакомбы эта часть и называется капеллою или криптою (*Guida del cimitero di Priscilla*, O. Marucchi, 1908, p. 39)—галлереѣ были вырыты еще ряды могилъ, и онѣ оказались съ надписями древнѣйшаго типа (красныя буквы). Между тѣмъ, фреска имѣетъ уже ясно декоративный характеръ, хотя составлена изъ религіозныхъ темъ: слѣва имѣется полусбитое изображеніе Добраго Пастыря, сдѣланное рельефомъ въ стукѣ и окруженное написанными деревьями, и на правомъ склонѣ свода изображеніе Мадонны съ Пророкомъ. Совершенно

отдѣльно слѣва представлены двѣ фигуры: мужчины и женщины. Итакъ, фреска даетъ декоративную тему, но уже историческаго содержанія, съ характеромъ типичныхъ идиллій или миѳологическихъ темъ, изображавшихся тоже на сводахъ въ ближайшую языческую эпоху (см. Weege, Das goldene Haus des Nero, 1913, Taf. 8, B). Наконецъ, фреска по своему стилю, техникѣ, представляется значительно позднѣе фресокъ такъ называемой «Греческой капеллы» той же катакомбы: необыкновенно тщательный, нѣсколько аффектированный рисунокъ этихъ фресокъ, ихъ изящные красочные полутоны, ихъ художественная розово-смуглая карнація, требуютъ относить всю эту роспись (за исключеніемъ Трехъ Отроковъ при входѣ) къ началу II вѣка, и, такимъ образомъ, изображеніе Божіей Матери съ Младенцемъ, по своей карнаціи и моделлировкѣ болѣе близкое къ подобной же фрескѣ катакомбы Домитиллы, приходится относить къ концу II вѣка. Любопытно, затѣмъ, отмѣтить типическую близость юнаго типа Матери съ другою фрескою въ той же катакомбѣ Прискиллы. Возможно, наконецъ, какъ сообщилъ мнѣ бывшій совмѣстно въ катакомбѣ Прискиллы инсп. Пап. Комм. Д-ръ Енр. Іози, что предполагаемый «Пророкъ» представляетъ какъ бы общую фигуру мудреца, указывающаго на образъ Матери съ божественнымъ Младенцемъ, сочиненную мастеромъ художникомъ, вдохновившимся религіозною темою.



